DE GRUYTER

Hauke Lehmann

DEUTSCH-TÜRKISCHES KINO ZWISCHEN FILMPRODUKTION UND FILMKONSUM

GESPRÄCHE UND ANALYSEN ZU DEN SPIELRÄUMEN FILMISCHEN DENKENS

CINEPOETICS



Hauke Lehmann
Deutsch-türkisches Kino zwischen Filmproduktion und Filmkonsum

Cinepoetics

Poetologien audiovisueller Bilder

Herausgegeben von
Hermann Kappelhoff und Michael Wedel

Band 11

Hauke Lehmann

Deutsch-türkisches Kino zwischen Filmproduktion und Filmkonsum

Gespräche und Analysen zu den Spielräumen filmischen Denkens

DE GRUYTER

ISBN 978-3-11-100048-0
e-ISBN (PDF) 978-3-11-099069-0
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-099666-1
ISSN 2509-4351
DOI https://doi.org/10.1515/9783110990690



Library of Congress Control Number: 2023935708

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.

Einbandabbildung: Filmstill aus GÖLGE (Regie: Sema Poyraz, D 1980), Bildrechte: Stiftung Deutsche Kinemathek
Satz: Integra Software Services Pvt. Ltd.
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Die Gesprächsteilnehmer*innen

Buket Alakuş ist Filmregisseurin und Drehbuchautorin. Sie wurde 1971 in Istanbul geboren. Sie studierte an der HdK Berlin und Film an der Universität Hamburg. 2008 erhielt sie den Adolf-Grimme-Preis für Buch und Regie ihres Films EINE ANDERE LIGA (D 2005).

Jan-Hendrik Bakels ist seit 2017 Juniorprofessor für Poetologien audiovisueller Bilder am Seminar für Filmwissenschaft der Freien Universität Berlin und seit 2015 Mitglied der Kolleg-Forschungsgruppe *Cinepoetics – Poetologien audiovisueller Bilder*. Er promovierte zu dem Thema *Audiovisuelle Rhythmen. Filmmusik, Bewegungskomposition und die dynamische Affizierung des Zuschauers* (Berlin / Boston 2017). 2016–2021 leitete er die BMBF-Nachwuchsgruppe „Affektrhetoriken des Audiovisuellen“. Seine Forschungsschwerpunkte sind Theorien populärer Kulturen, Theorien filmischer Affizierung, die Phänomenologie audiovisueller Rhythmik und Kinästhesie, Ästhetik und Poetik des Videospiels sowie digitale Methoden der Filmanalyse.

Regina Brückner ist seit 2019 Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Sonderforschungsbereich 1171 *Affective Societies* der Freien Universität Berlin im Teilprojekt „Transkulturelle, integrative und rassistische Poetiken filmischer Bilder“, 2015–2019 war sie Wissenschaftliche Mitarbeiterin in und Geschäftsführerin der Kolleg-Forschungsgruppe *Cinepoetics*. Sie studierte Filmwissenschaft und Anglistik in Berlin und promoviert derzeit mit einer Arbeit zum filmischen Diskurs um den Rechtsterrorismus in Deutschland.

Erica Carter ist Professorin für Germanistik und Filmwissenschaft am King’s College London und Ko-Gründerin des UK German Screen Studies Network. Sie hat ausführlich zu deutschsprachigem Kino sowie zu filmtheoretischen Fragen publiziert, darunter die Herausgabe des *BFI German Cinema Book* (London 2021), von *Béla Balázs. Early Film Theory* (New York / Oxford 2010) und die Monografie *Dietrich’s Ghosts. The Sublime and the Beautiful in Third Reich Film* (London 2004). Ihre Forschung zu Fragen der Dekolonisierung und zum postkolonialen Archiv ist unter anderem erschienen in *L’Atalante. Revista de estudios cinematográficos* (2022), im Sammelband *Accidental Archivism* (Lüneburg 2023) und in Ko-Autorschaft in *Mapping the Sensible. Distribution, Inscription, Cinematic Thinking* (Berlin / Boston 2023).

Serkan Çetinkaya ist ein deutscher Schauspieler, Content Creator und Social Media Specialist mit türkischer Herkunft, bekannt für die Comedy-Formate TIGER – DIE KRALLE VON KREUZBERG und SÜPER TIGER SHOW. Beide Produktionen liefen sehr erfolgreich auf YouTube / Google und später im TV auf ZDF Neo. Danach folgten Auftritte im Kinofilm MÄNNERHORT (Franziska Meyer Price, D 2014) und in der Amazon-Prime-Serie BECK IS BACK! (D 2018–2019). Seit drei Jahren arbeitet Çetinkaya beim Gesundheitsamt Neukölln und ist für den Bereich Gesundheitskommunikation und Bürgerdialog zuständig. Der von ihm entwickelte Gesundheits-Podcast *Feierabendfunk* wurde 2021 für den BdKom Award 2021 in der Kategorie „Herausragende Gesundheitskommunikation“ nominiert.

Danny Gronmaier ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter in der Kolleg-Forschungsgruppe *Cinepoetics*. Er studierte Literatur-, Kunst- und Medienwissenschaft (B. A.) an der Universität Konstanz, Filmwissenschaft (M. A.) an der Freien Universität Berlin und Germanic Languages and Literatures (M. A.) an der University of Michigan. Mit einer Arbeit zur Genrepoetik, Politik und Geschichtlichkeit des US-amerikanischen Sportfilms promovierte er 2021 an der Freien Universität Berlin, publiziert unter dem Titel *The US Sports Film: A Genre of American Dream Time* (Berlin / Boston 2023).

https://doi.org/10.1515/9783110990690-202

Matthias Grotkopp ist seit 2017 Juniorprofessor für Digital Film Studies am Seminar für Filmwissenschaft an der Freien Universität Berlin und seit 2015 Mitglied der Kolleg-Forschungsgruppe *Cinepoetics*. Er war Stipendiat des Exzellenzclusters *Languages of Emotion*, wo er 2014 mit einer Arbeit über *Filmische Poetiken der Schuld* (Berlin / Boston 2017, engl. Übersetzung 2021) promoviert hat. Seit 2022 leitet er das Teilprojekt „Intervenierende Weltentwürfe: Audiovisualität des Klimawandels“ im Rahmen des Sonderforschungsbereichs 1512 *Intervenierende Künste*.

Daniel Illger hat Filmwissenschaft, Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft und Philosophie in Berlin und Münster studiert. Er ist Professor für Populäre Kulturen an der Europa-Universität Viadrina in Frankfurt (Oder). Bei Klett-Cotta / Hobbit Presse erschien die *Skargat*-Trilogie (2015–2019). Wichtigste wissenschaftliche Publikationen: *Heim-Suchungen. Stadt und Geschichtlichkeit im italienischen Nachkriegskino* (Berlin 2009), *Grüne Sonnen. Poetik und Politik der Fantasy am Medium Videospiel* (Berlin / Boston 2020), *Kosmische Angst* (Berlin 2021).

Hermann Kappelhoff ist seit 2003 Professor am Seminar für Filmwissenschaft der Freien Universität Berlin. Er promovierte 1993 mit einer Dissertation zur Poetologie des Weimarer Autorenkinos und habilitierte sich 2001 mit einer Arbeit über das Melodramatische des Kinos als Paradigma einer Theorie der künstlichen Emotionalität. Er ist Sprecher der Kolleg-Forschungsgruppe *Cinepoetics*. Zudem ist Hermann Kappelhoff Vorstandsmitglied der Graduate School of North American Studies und des Dahlem Humanities Center. Neben diesen Tätigkeiten leitete er u. a. das Teilprojekt „Transkulturelle, integrative und rassistische Poetiken audiovisueller Bilder“ am Sonderforschungsbereich *Affective Societies* und entwickelt E-Science-Projekte zur systematischen Filmanalyse. Zu seinen jüngeren Monografien zählen u. a. *Genre und Gemeinsinn. Hollywood zwischen Krieg und Demokratie* (Berlin / Boston 2016) und *Kognition und Reflexion: Zur Theorie filmischen Denkens* (Berlin / Boston 2018).

Nazlı Kilerci-Stevanović ist seit 2015 Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Sonderforschungsbereich *Affective Societies* der Freien Universität Berlin (bis 2019 im Teilprojekt „Migrantenmelodramen und Einwanderungskomödien. Medienformate deutsch-türkischer Gemeinschaftsgefühle“, bis 2023 im Teilprojekt „Transkulturelle, integrative und rassistische Poetiken filmischer Bilder“). Zuvor hat sie, nach ihrem Studium der Filmwissenschaft und Kommunikationswissenschaft in Istanbul, Wien und Berlin, für Filmproduktionen in der Türkei und in Deutschland als Producer und Script Advisor gearbeitet. 2023 hat sie ihre Promotionsschrift *Poetics of Arabesk. Feeling of Familiarity in Turkish-German Cinema* vorgelegt.

Hauke Lehmann ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Seminar für Filmwissenschaft der Freien Universität Berlin. Gemeinsam mit Hermann Kappelhoff leitete er 2019–2023 das Teilprojekt „Transkulturelle, integrative und rassistische Poetiken audiovisueller Bilder“ am Sonderforschungsbereich *Affective Societies*. Er promovierte am Exzellenzcluster *Languages of Emotion* zu *Affektpoetiken des New Hollywood. Suspense, Paranoia und Melancholie* (Berlin / Boston 2016, engl. Übersetzung 2019) und publiziert u. a. zum Zusammenhang zwischen Migrationsdiskurs und Medienproduktion sowie zu filmischer Affektivität. Gegenwärtig arbeitet er an einer Theorie des filmischen Imaginären (*Das Imaginäre des „deutsch-türkischen Kinos“. Zur gesellschaftlichen Erscheinungsweise filmischer Bilder*, Berlin / Boston, in Vorb.).

Eileen Rositzka (*1988 †2021) lehrte Filmwissenschaft mit Fokus auf Genregeschichte und Fragen der Ästhetik an der Freien Universität Berlin. Nach ihrer Promotion an der University of St. Andrews (2017) war sie Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Kolleg-Forschungsgruppe *Cinepoetics*. Während ihrer Zeit an St. Andrews gab sie das *Frames Cinema Journal* heraus. Sie verfasste zahlreiche Aufsätze, Übersetzungen und Rezensionen sowie ihre Monografie *Cinematic Corpographies. Re-Mapping the War*

Film Through the Body (Berlin / Boston 2018). Zudem war sie Mitherausgeberin von *Im Verwandeln der Zeit. Reflexionen über filmische Bilder* (Berlin 2019). Ihre jüngste Publikation ist die Sammelmonografie *Mapping the Sensible. Distribution, Inscription, Cinematic Thinking* (Berlin / Boston 2023).

Thomas Scherer ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter in der Kolleg-Forschungsgruppe *Cinepoetics*. Er studierte Filmwissenschaft, Philosophie sowie Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Freien Universität Berlin. Er promovierte im Kontext der BMBF-Nachwuchsgruppe „Affektrhetoriken des Audiovisuellen" (2016–2021) zu *Inszenierungen zeitgenössischer Propaganda. Kampagnenfilme im Dienste des Gemeinwohls* (Berlin / Boston 2023).

Jasper Stratil ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter in der Kolleg-Forschungsgruppe *Cinepoetics*. 2016–2021 arbeitete er als Wissenschaftlicher Mitarbeiter in der BMBF-Nachwuchsgruppe „Affektrhetoriken des Audiovisuellen". 2023 verteidigte er seine Promotionsschrift *Einspruch der Wahrnehmung. Audiovisuelle Rhetorik und diskursive Selbst-Verortungen in der Gegenwart*.

Michael Ufer ist akademischer Mitarbeiter der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF in der Kolleg-Forschungsgruppe *Cinepoetics*. Er hat Filmwissenschaft und Philosophie an der Freien Universität Berlin studiert. 2023 hat er seine Dissertation *Zeitformen der Liebe. Die Intimitäten filmischer und serieller Bewegungsbilder* vorgelegt.

Hannes Wesselkämper hat Literatur-, Kunst- und Medienwissenschaft sowie British-and-American-Studies an der Universität Konstanz sowie der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF studiert. Er war als freier Journalist für Radio und Online, außerdem kuratorisch für verschiedene Filmfestivals tätig. Seit 2015 ist er Wissenschaftlicher Mitarbeiter in der Kolleg-Forschungsgruppe *Cinepoetics*. 2022 verteidigte er seine Promotionsschrift *Spektakel der Oberfläche. Revision eines Konzepts als Modus der Medienästhetik des Films*.

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung: Werkstattgespräche zur Poiesis des „deutsch-türkischen Kinos“

1.1 Spielräume des Politischen

Was ist „deutsch-türkisches Kino“? Welchen Wert hat der Begriff als Beschreibung eines Phänomens? Was verdeckt er, was macht er sichtbar? Wie konfiguriert dieser Begriff das Verhältnis zwischen dem Ästhetischen und dem Politischen in der deutschen Einwanderungsgesellschaft? Genauer: Inwiefern macht dieser Begriff den Zusammenhang zwischen den Diskursen über Migration und Integration und der tatsächlichen Produktion audiovisueller Bilder verständlich? Dies sind die Fragen, von denen wir in unserem Forschungsprojekt[1] ausgegangen sind. Im Verlauf unserer Forschungsarbeit hat sich herausgestellt, dass wir uns durch die Beschäftigung mit diesem Gegenstand deutlich näher an den drängenden politischen Konflikten der Gegenwart bewegen, als wir dies bei der ursprünglichen Konzeption unseres Projekts im Jahre 2014 vorausgesehen haben. Fast scheint es müßig, die Indikatoren der Umwälzung noch einmal zu benennen: Der Aufstieg der AfD zu einer parlamentarischen Kraft des deutschen Rechtsextremismus, die Gezi- und Taksim-Proteste in Istanbul 2013, die Pegida-Demonstrationen seit 2014, die sogenannte „Flüchtlingskrise“ 2015–2016, der Putschversuch in der Türkei 2016 – all diese Ereignisse wirken in ihren Konsequenzen nicht nur bis in die Gegenwart fort, sondern lassen, wenn man sie heute, im Mai 2023, von Neuem betrachtet, diese Gegenwart in einem anderen Licht erscheinen. Meine Hoffnung (und mein Eindruck) ist, dass diese Beobachtung auch für die Gespräche gilt, die wir vor sechs Jahren geführt haben.

Im Februar und März des Jahres 2017 saßen wir – die Mitarbeiter*innen eines Forschungsprojekts zum sogenannten „deutsch-türkischen Kino“ (Hermann Kappelhoff, Nazlı Kilerci-Stevanović und Hauke Lehmann, unterstützt von Mitarbeiter*innen der Kolleg-Forschungsgruppe *Cinepoetics – Poetologien audiovisueller Bilder*) – zu Gesprächen mit drei Filmemacher*innen zusammen, deren Filme diesem Quasi-Genre zugerechnet werden. Ein Fokus der Unterhaltungen lag auf den Schwierigkeiten, denen künstlerisches Arbeiten im deutschen Fördersystem des öffentlich-rechtlichen Rundfunks begegnet: dem Zwang zu glatten Lösungen, zu Verständlichkeit und

1 Dieses Buch basiert auf Forschung in den DFG-geförderten Teilprojekten *Migrantenmelodramen und Einwanderungskomödien. Medienformate deutsch-türkischer Gemeinschaftsgefühle* und *Transkulturelle, integrative und rassistische Poetiken filmischer Bilder – Medien im Widerstreit kultureller Gemeinschaftsbildung zwischen Deutschland und der Türkei* im Sonderforschungsbereich *Affective Societies* an der Freien Universität Berlin.

https://doi.org/10.1515/9783110990690-001

Verwertbarkeit. Eine Diagnose lautete: „deutsch-türkisches Kino“ gibt es nicht mehr; der Begriff habe in den 1990er Jahren einen strategischen Nutzen als eine Art Kampfbegriff gehabt, um den Anspruch einer bestimmten, vernachlässigten Lebensrealität auf gesellschaftliche Anerkennung zu formulieren; heute sei er nur noch einengend wirksam. Insofern der Begriff präzise das Relais zwischen einem Diskurs über Migration und einer Praxis audiovisueller Medienproduktion markiert, scheint diese Entwicklung geradezu paradigmatisch.

Die Frage nach der Möglichkeit des Politischen ist heute – vielleicht mehr denn je – eine Frage nach Spielräumen[2] und Unterbrechungen. Angesichts der Visionen totaler Vereinnahmung durch die Logik von Produktion und Konsum fühlt das Denken sich herausgefordert, das Bedürfnis nach Eigensinnigkeit gegen alle Einwände, die im Geiste abgeklärter Desillusionierung erhoben werden, zu verteidigen. Dabei kommt man nicht umhin, den Fortgang dieser Auseinandersetzung als einen sonderbaren Überbietungskampf wahrzunehmen, in dem sowohl das Wirken hegemonialer Macht als auch das Potenzial für Widerstand in immer feineren Differentialen aufgesucht wird – nicht ohne Grund spricht man bereits seit den 1960er Jahren von Mikropolitik.[3] Die Vertreter einer Idee von Widerständigkeit sehen sich in ein permanentes Rückzugsgefecht verstrickt, das nicht nur die Suche nach stetig neuen Auswegen erfordert, sondern in dem man sich auch des latenten Vorwurfs der Naivität, der romantischen Träumerei erwehren muss. Während die Spielräume immer kleiner zu werden scheinen, mutet das Beharren auf dem Eigensinn des Denkens zuweilen an wie das Pfeifen im Walde.

Ein immer wieder aufgerufenes Refugium für das Bedürfnis nach Eigensinnigkeit ist die Kunst. Verbunden wird diese Zufluchtnahme üblicherweise mit der Formulierung eines Autonomiestatus: Widerständig sei an der Kunst das, was sich der allgemeinen Zirkulation entzieht, was vor dem Austausch bewahrt werden kann, weil es nicht konsumierbar ist wie andere Waren. Die Begrifflichkeit macht es deutlich: Unschwer erkennt man in dieser These ein ökonomisches Modell von Herrschaft, wie es von Horkheimer und Adorno im Kulturindustrie-Kapitel der *Dialektik der Aufklärung* paradigmatisch formuliert und seitdem in verschiedenen Spielarten, insbesondere auch mit Blick auf das Kino, wiederaufgenommen worden ist.[4] Im Folgenden soll nun keineswegs der Nachweis geführt werden, allen Autonomiekonzepten von Kunst liege ein solches Modell zugrunde;

---

2 Vgl. den Begriff des Spielraums bei Michel de Certeau: *Kunst des Handelns* [1980]. Berlin 1988, S. 20.

3 Vgl. Tom Burns: Micropolitics. Mechanisms of Institutional Change. In: *Administrative Science Quarterly* 6.3 (1961), S. 257–281; Michel Foucault: *Mikrophysik der Macht. Über Strafjustiz, Psychiatrie und Medizin*. Berlin 1976.

4 Vgl. Max Horkheimer / Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* [1944]. Frankfurt a. M. 2003, S. 128–176; Guy Debord: *Die Gesellschaft des Spektakels* [1967].

im Zentrum dieses Buches steht vielmehr der Versuch, den Zusammenhang von Politik, Kunst und Ökonomie auf eine Weise zu fassen, die nicht in die oben beschriebene Sackgasse führt. Wie also lässt sich die Behauptung einer Eigensinnigkeit des Denkens aufrechterhalten? Wie lässt sich die scheinbar erdrückende Logik der Prozesse der Einengung unterlaufen?

Zunächst einmal ist dabei der Plural wichtig. Es handelt sich nach meiner Einschätzung gegenwärtig weniger um einen homogenen, alles umfassenden und vereinnahmenden Prozess, sondern vielmehr um parallel stattfindende, vielfältige Vorgänge von Aus- und Abgrenzung, die eher auf soziale Desintegration denn auf Totalisierung hinauszulaufen scheinen. Das sinnfälligste Beispiel für diese Entwicklung sind populäre Begriffe wie „filter bubble“[5] oder „echo chamber“, die mediale Verdichtungs- und Wiederholungsmaschinen beschreiben, welche jeweils schon bestehende Ansichten, Fantasien und Vorstellungen reproduzieren und verstärken. Nicht das Finden und Empfinden von Gemeinsamkeit scheint daher momentan das drängendste Problem, sondern vielmehr Formen von Vergemeinschaftung, die wesentlich auf die Ablehnung oder gar aktive Destruktion dessen abzielen, was sich selbst als politische Öffentlichkeit versteht.

In diesem Zusammenhang steht radikal infrage, was einmal als Axiom politischer Theorien zum Demokratiebegriff zu gelten hatte: dass nämlich Konflikt und Auseinandersetzung, gerade auch in ihren schmerzlichen und unangenehmen Varianten, genuin zum gesellschaftlichen Zusammenleben und zum alltäglichen Miteinander eines politischen Gemeinwesens dazugehören. Stattdessen brechen sich Fantasien von Gemeinschaft Bahn, die sich eine Welt ausmalen, in welcher der Streit über die wesentlichen Dinge der Vergangenheit angehört. Die deutsche Gesellschaft erscheint in diesem Licht als eine Gesellschaft, die ihre eigene ethnische und kulturelle Pluralität nicht anerkennt. Zur Praxis dieses Leugnens wie auch zu den Versuchen, dementgegen ein grundlegendes Unvernehmen, eine fundamentale Uneinigkeit sichtbar zu machen, gehört die Produktion audiovisueller Bilder als Form kultureller Fantasietätigkeit,[6] der wir mit unserer Untersuchung des „deutsch-türkischen Kinos“ auf die Spur kommen wollen.

Wir verstehen in diesem Kontext das filmische Bewegungsbild als Matrix für verschiedene miteinander in Konflikt tretende Prozesse der Vergemeinschaftung. Damit widersprechen wir der Auffassung, die Bilder in Kino, Fernsehen und Internet stellten von vornherein die Bedingungen einer gemeinsam geteilten Wahrneh-

---

Hamburg 1978; Jonathan Beller: *The Cinematic Mode of Production. Attention Economy and the Society of the Spectacle*. Hanover / London 2006.

5 Vgl. Eli Pariser: *The Filter Bubble. What the Internet is Hiding from You*. New York 2011.

6 Vgl. Hermann Kappelhoff: *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*. Berlin 2004, S. 230–232.

mung fiktionaler Welten bereit. Diese Bedingungen müssen im Gegenteil jeweils von Neuem hergestellt werden. Das bedeutet, dass filmische Bilder weder Strukturen rassistischer Ausgrenzung noch solche harmonisierender Inklusion oder eines indifferenten Nebeneinander einfach abbilden. Vielmehr entstehen entsprechende „Aufteilungen des Sinnlichen“[7] erst im je konkreten Aufeinandertreffen von Leinwand und Publikum: in einer *Poiesis des Filmesehens*,[8] einem kreativen Prozess, welcher neue Wahrnehmungsräume hervorbringt. Aus diesem Ansatz ergaben sich eine Reihe von Fragen, die unsere Gespräche zu einem großen Teil strukturiert haben. All diese Fragen haben gemein, dass sie daran arbeiten, eben diese Dimension des Filmesehens selbst in den Blick zu rücken und die Spannungen sichtbar zu machen, die sich mit dessen produktivem Moment verbinden: Spannungen, die sich daraus ergeben, dass sich beim Schauen filmischer Bilder ein Erfahrungsraum auftut, der die körperliche Affizierung, das individuelle Getroffen-Sein verbindet mit den Genealogien poetischer Bezüge und kultureller Vorstellungswelten. Was zum Beispiel sind Klischees und Stereotypen, wenn man weder das Paradigma eines Abbildrealismus voraussetzt, noch Film als Text versteht? Welche affektive Funktion erfüllen solche Klischees und ihr komplementäres Phänomen, die blinden Flecke der Wahrnehmung? Was heißt es, eine spezifische Erfahrungsrealität sicht- und hörbar zu machen, wenn man nicht fiktionale Figuren als Repräsentanten sozialer Gruppen oder politischer Einstellungen aus dem Ganzen des Bewegungsbilds extrahieren kann? Welche affektiven Ambivalenzen sind mit solchen Strategien der Sichtbarmachung verbunden, und wie schlagen sich diese Ambivalenzen inszenatorisch nieder?

Bevor wir aber zu den Gesprächen kommen können, ist es zur Orientierung erforderlich, kurz den Kontext der Debatte zu skizzieren, zu der wir uns in unserer Arbeit verhalten. Das heißt vor allem, den Begriff des „deutsch-türkischen Kinos“ zu diskutieren.

1.2 Was ist „deutsch-türkisches Kino“?

Die Rede vom „deutsch-türkischen Kino“ lässt sich auf unterschiedliche Weise begründen oder rechtfertigen. Die erste Rechtfertigung ist vergleichsweise einfach (und ebenso leicht zu widerlegen). In dieser Logik rechnet man die Filme einem „deutsch-türkischen Kino“ zu, weil auf der Produktionsseite eine Vermischung

7 Vgl. Jacques Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien* [2000]. Berlin 2006.
8 Vgl. Hermann Kappelhoff: *Kognition und Reflexion. Zur Theorie filmischen Denkens*. Berlin / Boston 2018.

deutscher und türkischer Ethnizität bzw. Nationalität vorliegt: Türkische oder türkischstämmige Filmemacher*innen drehen in Deutschland oder mit deutschem Kapital Filme. Diese Definition ist offensichtlich nicht haltbar, insofern sie ein hegemoniales Verständnis von Türkisch-Sein impliziert.[9] Nicht zuletzt mit Blick auf die Filme kurdischstämmiger Filmemacher*innen – zum Beispiel AUSLANDSTOURNEE (Ayşe Polat, D 1999) oder KLEINE FREIHEIT (Yüksel Yavuz, D 2003) – führt dies zu großen Problemen. Von den Filmen deutscher Filmemacher*innen, die inhaltlich dem Korpus zugerechnet werden könnten – etwa KANAK ATTACK (Lars Becker, D 2000) oder KNALLHART (Detlev Buck, D 2006) – müsste man bei einer solchen Definition zur Gänze absehen.

Die andere Rechtfertigung ist erstens komplizierter, zweitens weiter verbreitet und drittens mit schwerwiegenden Konsequenzen verbunden, sowohl in theoretischer als auch in historiografischer Hinsicht. Sie lautet etwa folgendermaßen: Die genannten Filme beschreiben oder verhandeln in ihren Plots und Narrativen die Situation in Deutschland lebender Türk*innen bzw. von Personen mit türkischem „Migrationshintergrund“. Die Unhaltbarkeit dieser Definition ist weniger offensichtlich, da die Bestimmung zumindest in einem weiten Sinne auf alle Medienformate zutrifft, die in diesem Buch zur Sprache kommen werden.

Die Schwierigkeit liegt hier auf einer theoretischen Ebene. Eine solche Bestimmung setzt nämlich voraus, dass diese Filme auf die eine oder andere Weise eine vermeintliche deutsch-türkische Lebensrealität repräsentieren. Dies unterstellt zugleich, es gebe zumindest theoretisch ein gesichertes, verfügbares, nicht medialisiertes Wissen darüber, was es mit dieser „Lebensrealität“ auf sich habe. Diese – oft unausgesprochene – Voraussetzung manifestiert sich in der Forschungsdebatte in Form zweier zentraler Thesen. Die erste These betrifft die Politik der Identität: Ihr zufolge ist die politische Bedeutung und Relevanz deutsch-türkischer Medienprodukte daran zu bestimmen, wie sie die Darstellung von Figuren in ihren psychologischen, biografischen oder ethnischen Zuschreibungen organisieren.[10]

Die zweite These betrifft die Geschichte des „deutsch-türkischen Kinos“. Dieses habe sich vom Ausdruck einer für die 1970er und 1980er Jahre charakteristi-

---

9 Vgl. dazu Savaş Arslan: *Cinema in Turkey. A New Critical History*. Oxford / New York 2011, der bewusst nicht von „türkischem Kino“, sondern von „Kino in der Türkei“ spricht.

10 Vgl. Marco Abel: The Minor Cinema of Thomas Arslan. A Prolegomenon. In: Sabine Hake / Barbara Mennel (Hg.): *Turkish German Cinema in the New Millennium. Sites, Sounds, and Screens*. New York / Oxford 2012, S. 44–55. Abel kritisiert die genannten Tendenzen und plädiert für eine Sichtweise auf die Filme Thomas Arslans, die sich an Deleuzes und Guattaris Begriff des Minoritären orientiert.

schen, oft als paternalistisch abqualifizierten „Mitleidskultur"[11] seit den 1990er Jahren zu einem Kino entwickelt, welches offensiv ein Vergnügen an „Hybridität" betone.[12] Mit Fatih Akıns Kinoerfolg GEGEN DIE WAND (D / TR 2004) habe der „deutsch-türkische" Film daraufhin ein neues, selbstbewussteres Selbstverständnis erlangt, das sich nicht mehr auf die Stellvertretung sozialer Fragestellungen habe einengen lassen.[13] Wie politisch progressiv demgegenüber die jüngere Medienproduktion einzuschätzen ist, die sich durch eine Dominanz von Komödien auszeichnet, wird kontrovers diskutiert.[14]

Dieses Phasenmodell erscheint jedoch aus verschiedenen Gründen als problematisch. Erstens befördert es ein (inzwischen mehrfach kritisiertes und widerlegtes) Fortschrittsnarrativ, das zumindest im Nachklang von GEGEN DIE WAND den Tenor der Debatte angab. Die Kritik an diesem Narrativ adressiert jedoch aus unserer Sicht nicht dessen grundlegende Probleme. Denn zweitens verdeckt ein solches Phasenmodell gegenläufige Entwicklungen und Ungleichzeitigkeiten, nicht nur im Hinblick auf die ideologische Ausrichtung der Filmemacher*innen, sondern auch mit Blick auf die ästhetischen Formen und Inszenierungsmuster. Und drittens schließlich verleitet dieses Modell zu einer Parallelisierung von politischen Entwicklungen und ästhetischen Transformationen nach Maßgabe eines Prinzips der Repräsentation. Diesem Prinzip zufolge spiegeln die Filme gesellschaftliche Entwicklungen wider, indem sie sie in Konflikte zwischen fiktionalen Figuren übersetzen.

Insgesamt zeigt der Forschungsstand – ablesbar an dieser kanonischen Version der Geschichte des „deutsch-türkischen Kinos" – eine klare Tendenz zur normativen Bewertung: Die Filme werden als Abbilder sozialer bzw. diskursiver Realität gelesen, so als verhandelten sie unmittelbar auf der Darstellungsebene Fragen des alltäglichen Zusammenlebens ihrer Zuschauer*innen. Auf dieser Grundlage werden die Filme daran gemessen, inwieweit sie dem Ideal einer angemessenen Reprä-

---

11 Vgl. Deniz Göktürk: Migration und Kino – Subnationale Mitleidskultur oder transnationale Rollenspiele? In: Carmine Chiellino (Hg.): *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*. Stuttgart / Weimar 2000, S. 329–347.

12 Vgl. Rob Burns: Towards a Cinema of Cultural Hybridity. Turkish-German Filmmakers and the Representation of Alterity. In: *Debatte* 15.1 (2007), S. 3–24.

13 Vgl. Özkan Ezli: Von der interkulturellen zur kulturellen Kompetenz. Fatih Akıns globalisiertes Kino. In: ders. / Dorothee Kimmich / Annette Werberger (Hg.): *Wider den Kulturenzwang. Migration, Kulturalisierung und Weltliteratur*. Bielefeld 2009, S. 207–230.

14 Vgl. Brent Peterson: TURKISH FOR BEGINNERS. Teaching Cosmopolitanism to Germans. In: Sabine Hake / Barbara Mennel (Hg.): *Turkish German Cinema in the New Millennium. Sites, Sounds, and Screens*. New York / Oxford 2012, S. 96–108.

sentation der gesellschaftlichen Wirklichkeit deutsch-türkischer Sozialbeziehungen entsprechen.[15]

Viele der Ansätze zum „deutsch-türkischen Kino“ tun sich schwer damit, eine eigentlich allgemein akzeptierte filmtheoretische These in die konkrete Analyse umzusetzen: dass wir nämlich, wenn wir auf der Darstellungsebene von Filmen sprechen, immer schon von gesehenen Filmen ausgehen. Der Vorgang dieses Sehens (und Hörens) bleibt in der Untersuchung der Filme zumeist ausgeblendet bzw. fällt einem Wirkungsschematismus nach dem Muster von Reiz und Reaktion zum Opfer, welcher die Intention von Filmemacher*innen in Form von politischen Statements zu rekonstruieren versucht. Bezüglich solcher Statements ist weder geklärt, wie sie sich konstituieren, noch, wie sie sich dem Publikum vermitteln.

Entsprechend ist der Begriff des „deutsch-türkischen Kinos“ in der jüngeren Forschung vielfach kritisiert, dekonstruiert und neu perspektiviert worden. Nanna Heidenreich hat, mit dem Begriff der „V/Erkennung“ operierend, vor allem das Problem der Repräsentation von Minderheiten in den Blick genommen und dabei für eine Stärkung emanzipatorischer Ansätze plädiert, wodurch die Filme immer schon im Kontext jener gesellschaftlichen Diskurse betrachtet werden, auf die sie sich vordergründig in ihren Plots beziehen.[16] Bei Gözde Naiboğlu verschiebt sich der Fokus auf die unter dem Begriff verhandelten Filme deutlich: Sie begreift ausgewählte Filme der 1990er und 2000er Jahre als Auseinandersetzungen mit dem Problem der Arbeit in einer globalisierten Welt. Dadurch, dass sie das „deutsch-türkische Kino“ in die Nähe der sogenannten „Berliner Schule“ rückt (bestehend aus Regisseur*innen wie Christian Petzold, Angela Schanelec und Christoph Hochhäusler), fasst sie das Verhältnis zwischen der ästhetischen Erfahrung der Filme und ihrer politischen Dimension gänzlich anders auf, als dies in der Debatte sonst üblich ist. Sie umgeht damit allerdings auch einige der fundamentalen Probleme, die mit der Nutzung des Begriffs einhergehen.[17] Ömer Alkıns Buch zum Thema[18] zieht eine andere Verbindung, nämlich die zwischen „deutsch-türkischem Kino“ und dem „türkischen Emigrationsfilm“. Letzterer ist in der deutsch- und englischsprachigen Forschung bisher praktisch völlig übersehen worden. Alkın geht das Problem der Repräsentation durch Bezug auf

15 Vgl. zur Kritik dieser Herangehensweise Hauke Lehmann: Repräsentationskritik und das „deutsch-türkische Kino“. In: Ömer Alkın / Alena Strohmaier (Hg.): *Rassismus und Film*. Wiesbaden 2023 (im Erscheinen).

16 Vgl. Nanna Heidenreich: *V/Erkennungsdienste, das Kino und die Perspektive der Migration*. Bielefeld 2015.

17 Vgl. Gözde Naiboğlu: *Post-Unification Turkish German Cinema. Work, Globalisation and Politics beyond Representation*. Cham 2018.

18 Vgl. Ömer Alkın: *Die visuelle Kultur der Migration. Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos*. Bielefeld 2021.

das Konzept der visuellen Kultur an und stellt die Frage, wie die Filme das epistemische Objekt „Migration“ herstellen. Es bleibt die Schwierigkeit bestehen, dass dadurch ein Migrationsdiskurs primär gesetzt wird, zu dem die audiovisuellen Bilder dann ins Verhältnis gesetzt werden. Muriel Schindler schließlich hat untersucht, wie die Kategorie „deutsch-türkisches Kino“ im Kontext der deutschen Medienlandschaft überhaupt entstanden ist, und sich dafür mit den medialen Akteuren und Instanzen auseinandergesetzt, die an der Formierung einer entsprechenden Vorstellung beteiligt waren und sind: Filmfestivals, Fernsehredaktionen, Medienstiftungen und Produktionsfirmen.[19] Dabei argumentiert sie hauptsächlich diskursiv; die Dimension der ästhetischen Erfahrung steht eher am Rande. Eben diese Perspektive war jedoch für unser Forschungsprojekt bestimmend. Die Frage nach dem „deutsch-türkischen Kino“ haben wir von vornherein als eine filmwissenschaftliche Frage aufgefasst, mit der sich das theoretische Problem mit erhöhter Schärfe stellt: wie sich von der gesellschaftlichen Dimension filmischer Bilder sprechen lässt, ohne die repräsentative Funktion dieser Bilder vorauszusetzen.

Wenn wir davon ausgehen, dass kinematografische Bilder weder Aussagen sind noch auf ihre Inhalte reduziert werden können, sondern vielmehr selbst als Formen des Wahrnehmens und Denkens gelten müssen, wie lassen sich dann die Bilder, von denen hier die Rede ist, auf die Debatten um Migration und Integration beziehen? Und wie lassen sich die Bildinszenierungen selbst als Diskurs über und Teilhabe an Gemeinschaft analysieren? Von diesen beiden Fragen möchten wir im Folgenden ausgehen. Ein programmatisches Ziel dieses Ansatzes besteht darin, das Verhältnis von Migrationsdiskurs und audiovisueller Medienproduktion neu zu justieren und filmtheoretisch zu formulieren. Die Rede vom „deutsch-türkischen Kino“ markiert präzise das Relais, über das beide miteinander in Beziehung gesetzt werden. Die identitätsfixierende Verwendung des Begriffs ist daher eine eminent politische Frage.

Uns schien es wenig zielführend, zu fragen, ob die Filme, über die wir mit den von uns eingeladenen Filmemacher*innen gesprochen haben, ein angemessenes Bild der gesellschaftlichen Konflikte darstellen, die sich in Worten wie „Integration“ oder „Flüchtlingskrise“ Ausdruck zu verschaffen suchen. Sinnvoller war es, diese Filme als poetische Versuche zu analysieren, in erster Linie Bilder zu produzieren, die etwas über den eigenen Platz in der Welt aussagen; als Versuche, adäquate Wahrnehmungs- und Kommunikationsformen zu schaffen, mit denen sich die Gesellschaft zu den Konsequenzen dieser Konflikte im Gefüge des politischen Gemeinwesens affektiv in Beziehung setzen kann.

19 Vgl. Muriel Schindler: *„Deutsch-türkisches Kino“. Eine Kategorie wird gemacht*. Marburg 2021.

In dieser Hinsicht sind die Filme, die wir in diesem Buch diskutieren und analysieren, durchaus repräsentativ: In der Art und Weise, in der sie die Bildräume, die Narrative und die Charaktere verschiedenster Genres reinszenieren und transformieren, zielen sie auf ein Pathos, das man als Gemeinsinn verstehen kann. Diesem Gemeinsinn näher zu kommen, ohne ihn auf biografische, ethnische oder kulturelle Bedingungen zurückzuführen, war das Anliegen unserer Werkstattgespräche. Es ging uns darum, welche Möglichkeiten des Denkens und Fühlens die Bilder eröffnen, nicht darum, sie in die uns vermeintlich bekannten Schemata alltäglicher Überzeugungen und Gewissheiten einzuordnen.

Die folgenden Gespräche sind entstanden aus der Bereitschaft und Offenheit aller Beteiligten, sich auf diesen Versuch einzulassen. Wo irgend möglich, war es meine Absicht, ihre zum Teil rohe und ungeordnete, eher lockere als verdichtete Form beizubehalten. Über den Verlauf des Buches wechseln sich die Gespräche mit Filmanalysen und theoretischen Einschüben ab. Das Ziel dieser Anordnung besteht darin, den Denkprozess, der sich in den Gesprächen entfaltet, in den Kontext der eigentlichen wissenschaftlichen Arbeit einzubetten, ohne jenen Prozess dadurch zuzudecken. Im Idealfall ergibt sich ein Nebeneinander von Perspektiven, das der Komplexität der behandelten Fragen angemessen ist. Ich möchte allen Beteiligten noch einmal ganz herzlich für ihre Teilnahme und ihre Beiträge danken: Zuerst Hermann Kappelhoff, ohne den dieses Buch nicht entstanden wäre; Nazlı Kilerci-Stevanović, ohne die wir uns bestimmte Fragen nie gestellt hätten; den Kolleg*innen der Kolleg-Forschungsgruppe *Cinepoetics*, die mit ihren Beiträgen diese Gespräche so sehr bereichert haben: Jan-Hendrik Bakels, Regina Brückner, Danny Gronmaier, Matthias Grotkopp, Eileen Rositzka, Thomas Scherer, Jasper Stratil, Michael Ufer und Hannes Wesselkämper. Manon Scharstein und Natalie Lutsyuk gilt Dank für das Transkribieren der Gespräche; Christina Schmitt, Paula Leitenberger, Charlotte Wettengel und Michael Wedel für ihre Unterstützung bei der Publikation des Buchs; und schließlich ganz besonders Erica Carter, Daniel Illger, Buket Alakuş und Serkan Çetinkaya.

2 Analyse: WANDA / EN GARDE

2.1 Dem Druck der Welt standhalten

Jede*r der drei teilnehmenden Filmemacher*innen – Ayşe Polat, Buket Alakuş und Serkan Çetinkaya – hatte sich im Vorfeld einen Film zur gemeinsamen Sichtung ausgesucht, über welchen wir dann ins Gespräch kommen wollten. Dieses Vorgehen begründete sich bereits aus einer grundsätzlichen Hypothese unseres Forschungsansatzes, nämlich der Annahme, dass das Filmemachen aufs Engste verwoben ist mit dem Filmesehen, dass also filmische Bilder schon immer bezogen sind auf die Wahrnehmung anderer Bilder, und dass sie Zeugnis ablegen von der Aneignung dieser Bilder. Im Kontext unserer Fragestellung wird deutlich, dass dies kein rein bildtheoretisches Modell darstellt, sondern dass sich mit dem Verständnis von Bildproduktion als Aneignung unmittelbar politische Fragen verbinden – eben jene, von denen Michel de Certeaus Begriff der Aneignung ausgeht, wenn er sich im Kontext kolonialer Herrschaftsverhältnisse situiert (dazu ausführlich weiter unten in Kapitel 8). Zunächst jedoch diente das Gespräch über ausgewählte Filme dazu, einen direkten Zugang zur Tätigkeit des Filmesehens zu bekommen, wobei wir die Perspektive von Filmemacher*innen als einen besonderen, privilegierten Modus dieses Tuns auffassen.

Der erste Film, ausgewählt von Ayşe Polat, war WANDA (USA 1970), der einzige Film der Regisseurin und Schauspielerin Barbara Loden, gleichzeitig Hauptdarstellerin des Films. WANDA handelt vom Weg der Titelfigur, einem Weg, der sich in das filmische Bild und in die Welt, die davon gezeichnet wird, einschreibt. Gleich zu Beginn verlässt Wanda ihren Mann, um in der Folge durch die Ortlosigkeit einer amerikanischen Industriestadt zu driften. Schließlich kreuzt sich ihr Weg mit dem von Mr. Dennis, einem kleinen Gauner, mit dem zusammen sie ein unwahrscheinliches Räuberpaar bildet. Gemeinsam planen sie einen Banküberfall, scheitern aber an der Ausführung. Das Ende des Films findet Wanda letztlich wieder allein unter Menschen – und doch spielt zum ersten Mal im Film Musik, ist so etwas wie Herzlichkeit spürbar. So hält der Film eine fragile Balance zwischen Trostlosigkeit und sich auftuenden Möglichkeiten von Veränderung. Unsere Diskussion zu WANDA begann mit der Beschreibung eines Rhythmus: Was beim Betrachten des Films zuallererst auffällt, ist der Eindruck eines Beharrens, einer geradezu störrischen Langsamkeit, die sich gegen das glatte Fortschreiten der Abläufe sperrt. Mit der Figur Wandas scheint eine Perspektive in die Welt des Films eingelassen, die nicht aufgeht in ihrem Kontext, die übrigbleibt. Wie nun wird dieses Gefühl des Nicht-Hineinpassens, des Nicht-Hinterherkommens hergestellt?

https://doi.org/10.1515/9783110990690-002

Dazu sei beispielhaft eine Sequenz vom Beginn des Films herausgegriffen, nach etwa einer Viertelstunde: Wanda ist in der Stadt unterwegs, die Montage wechselt in den Innenraum einer Bar. Die Sequenz beginnt damit, dass die Kadrierung dem Eintreten der Figur zuvorkommt; diese muss sich mit einem gegebenen Raum, einer gegebenen Perspektive arrangieren und wird auch sogleich aus dem Off angesprochen. Die Ansprache ist unmittelbar geschlechtlich kodiert, sie fixiert die Angesprochene: „Want something, blondie?“



Abb. 1: Der Druck fremder Blicke.[1]

Die nächste Einstellung (Abb. 1) offenbart die anfänglich eingerichtete Perspektive als nicht spezifisch einem Mann zugehörig, sondern als allgemein aus der Richtung der in der Bar anwesenden Männer kommend. Aus dem Subtext der Situation wird schnell klar, dass der Gast, der für Wandas Drink bezahlt, für diese Gefälligkeit

1 Die Qualität einiger der folgenden Abbildungen ist nach drucktechnischen Gesichtspunkten nicht ideal, reflektiert jedoch akkurat die Sichtungsbedingungen der entsprechenden Filme, insbesondere für die Internetquellen und für Yol (Yılmaz Güney / Şerif Gören, TR 1982). Da in diesem Buch ein besonderer Schwerpunkt auf dem Aspekt des Filmesehens liegt, haben wir uns für diese Vorgehensweise entschieden.

eine Gegenleistung erwartet. Nach dem schnellen Wechsel der Einstellungen, der sich um das Bezahlen des Drinks dreht, verweilt die Kamera lange auf Wanda, in deren Haltung sich diese Konsequenz des Dialogs förmlich einzuschreiben scheint: das Auf-sich-Nehmen, das resignierte Sich-Fügen und das damit verbundene Kräftesammeln. So scheint es nur folgerichtig, wenn die nächste Einstellung sie bereits im Bett in einem billigen Motel zeigt, nachdem die Konsequenz dieses kleinen Ereignisses bereits ihren Lauf genommen hat. So verbindet sich das Schauspiel mit der Montage bzw. mit dem dramaturgischen Muster der Ellipse: Wieder einmal vollzieht sich etwas schneller, als Wanda hinterherzukommen scheint. Die Gewalt der Montage selbst ist es, die durch die Auslassung des „Dazwischen" – dessen, was man sich vorzustellen hat – der Figur die Möglichkeit nimmt, sich handelnd zu behaupten. Stattdessen wird sie mit einem Zeitsprung konfrontiert – mit einer Welt, die nicht auf sie wartet (Abb. 2).

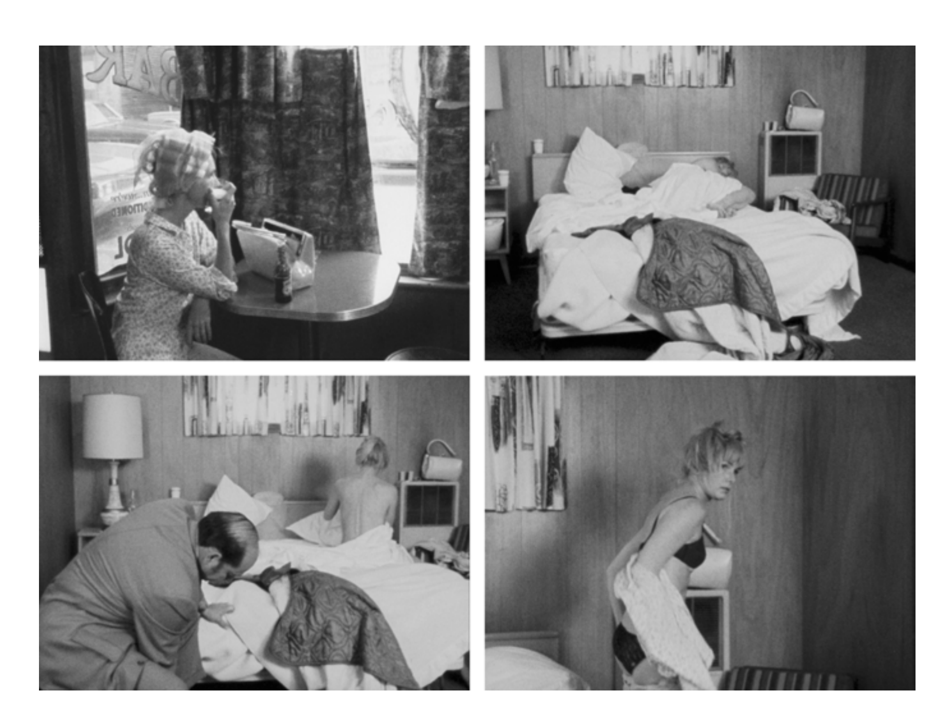


Abb. 2: Die Geschwindigkeit der Welt und das Beharren der Figur.

Dieser Druck der Zeit wird in der folgenden Szene eindrücklich als beinahe slapstickhaftes Anzieh-Wettrennen inszeniert, welches wiederum von einem Missverhältnis zwischen Zeit, Raum und Figur ausgeht. Zu Beginn der ersten Einstellung erahnt die Kamera Wanda mehr im Bett, als dass sie als Individuum erkennbar würde – eher

vermittelt sich ein allgemeiner Gestus des Erschlaffens. Wenn der Handlungsreisende, mit dem sie die letzten Stunden verbracht hat, ins Zimmer tritt, wird zunächst der Bildraum in Vorder- und Hintergrund geteilt; zusätzlich wird an entscheidenden Stellen der Szene wiederum mit Modulationen der Perspektive gearbeitet – so verengt etwa ein Zoom den Raum um Wanda, als der Mann zu „entkommen" droht.

War es also zunächst der Vordergrund des Bildes, so ist es nun der Raum *offscreen*, der Druck ausübt und die Figur nicht zur Ruhe kommen lässt. Schon der Beginn dieser Szene besteht darin, dass Wanda, wie zu Beginn des Films, daran gehindert wird, im Bett liegenzubleiben. Hier dauert es nur wenige Sekunden, dann zerstört die sich öffnende Tür die Selbstgenügsamkeit dieser Anordnung. Die Aufspaltung der Perspektiven wird zunächst durch den Schnitt und dann durch den Kameraschwenk hergestellt, bevor sie in einer verzweifelt-komischen Wendung auf das Spiel zwischen Vorder- und Hintergrund übertragen wird.

Am Schlussteil der Sequenz schließlich scheint eine zentrale Dimension des Einsatzes der Handkamera besonders deutlich zu werden: dass nämlich die latent angelegte Beweglichkeit der Kadrierung, das Spiel der kleinen Ausschnittkorrekturen und Antizipationen fast permanent die Frage aufwirft, wann und wohin die Figur sich bewegen wird. Auch hiermit wird es der Figur schwergemacht, sich an einem Ort einzurichten, ihren Ort zu finden. So lässt sich das Verhältnis zwischen Kamera und Figur als ein fast haptisch erfahrbares Spiel von Druckausüben, Ziehen, Zerren einerseits und Widerstand andererseits beschreiben, wobei sich die beiden Tendenzen auch gegenseitig bedingen und die Verteilung von aktiv und passiv keineswegs eindeutig ist. So könnte man mit gleichem Recht das Verhalten der Figur als ein aktives Sich-Widersetzen, als ein Sich-im-Bild-Behaupten beschreiben.

2.2 Es mit der Welt aufnehmen

Dieser Analyseskizze möchte ich nun einige Beobachtungen zu Ayşe Polats eigenem Film En Garde (D 2004) an die Seite stellen. Der Film handelt von Alice, einem 16-jährigen Mädchen, das von seiner sich überfordert fühlenden Mutter in ein katholisches Heim gegeben wird. Dort lernt Alice Berivan kennen, ein kurdisches Mädchen, das sich in Deutschland um Asyl bemüht. Zögernd entwickelt sich zwischen beiden so etwas wie Freundschaft, immer wieder gefährdet und unterwandert durch Konflikte um eine Liebesbeziehung, Berivans Asylantrag, die strengen Regeln im Heim und das Mobbing der anderen Mädchen. Unter anderem durch ihre erhöhte Geräuschempfindlichkeit ist das Verhältnis zwischen Alice und der sie umgebenden Welt ein prekäres. Die Frage der audiovisuellen Perspektive – wie verteilt die Inszenierung das Hören und das Sehen? – wird damit zum zentralen Problem, um das der Film von Beginn an bis zu seinem Ende kreist. Im Fechtunterricht der Mädchen und den die

Dramaturgie strukturierenden, wiederkehrenden Fechtszenen findet die Inszenierung für dieses prekäre, konflikthafte Verhältnis eine weitreichende Metapher, die Alice im Voiceover am Ende des Films explizit formuliert: „Man stellt sich gegenüber, en garde, und los". Das Fechten wird so zu einem Bild für den Lebenskampf, den es aufzunehmen gilt. Komplementär dazu – und untergründig damit verbunden – betont der Film die groteske Dimension dieses Verhältnisses, das Nicht-Hineinpassen der Körper in die Welt und die aggressive Intensität, mit der die Welt sich den Sinnen darbietet. In der Sequenz rund um das Kostümfest kommt dies besonders deutlich zum Ausdruck.

Alices Kostüm (Abb. 3) hat einen doppelten Bezug: Zum einen greift es einen (innerhalb der Handlung des Films fiktionalen) Science-Fiction-Stoff auf, in dem es darum geht, dass Roboter menschliche Gefühle erfahren wollen. Zum anderen handelt es sich um eine Aneignung oder Zweckentfremdung des Fechtanzugs, die dessen den Körper verfremdende Qualität hervorhebt.



Abb. 3: Der linkische Roboter.

Die Sequenz wird diesen Komplex – der Körper und die Gefühle, die sich seiner bemächtigen – über ihre Dauer hinweg entfalten und als Zuschauererfahrung gestalten (Abb. 4). Sie beginnt mit einer einfachen kontrastierenden Montageanordnung: Alice und zwei andere Mädchen bereiten sich in ihrem Zimmer auf die Party vor, es läuft schlagzeugbetonte Popmusik. Währenddessen spielt die Aufseherin, Schwester Clara, unten im Aufenthaltsraum auf der Heimorgel ein liturgisches Stück und singt dazu, eingerahmt von kleinen Kindern. Die räumliche Zusammenführung dieser Gegensätze, so ahnt man, wird nicht gutgehen. Der Gang der Mädchen zur Party, auf dem sie den religiösen Gestus der Aufseherin verhöh-

nen, bestärkt diese Antizipation. Präzise mit dem Eintreten der Mädchen in den Aufenthaltsraum wechselt die Musik folgerichtig zu elektronischem Pop.

Hier spalten sich nun die Perspektiven: Kadrierung und Montage isolieren Alice, die von den anderen Mädchen Drogen angenommen hat und nun bereits leicht benebelt ist. Sie konzentriert ihre verträumte Aufmerksamkeit auf Berivan, mit der sie sich gerade im Streit befindet, und die sich entfernt von ihr im Raum aufhält. Unberührt davon eskaliert währenddessen der Konflikt zwischen Josefine (einer der Zimmergenossinnen Alices) und Schwester Clara. Diese Eskalation wird inszeniert als Aufeinandertreffen prüder Verklemmtheit mit einer Art kaputter Laszivität, der die Erfahrung sexuellen Missbrauchs leibhaftig eingeschrieben scheint. Die Liebe, von der Josefine sagt, sie habe sie noch nicht gefunden und suche sie nun bei Schwester Clara, ist präzise beides: der körperliche Skandal des Missbrauchs und jene fürsorgende Zugewandtheit, die der spröden Ordensschwester so gänzlich abgeht. Die Spannung entlädt sich in einem hysterischen Lachanfall Josefines und im Lauterdrehen der Musik durch Schwester Clara.



Abb. 4: Körper, ihre Gefühle und Texturen*[2].

Die Szene verlagert sich nun wieder ganz zurück zu Alice, in deren Wahrnehmung sich der Effekt der Droge bemerkbar macht: Die Welt verlangsamt sich und verschwimmt in Point-of-View-Einstellungen buchstäblich vor ihren Augen. Stand kurz zuvor noch der scharfe Kontrast zweier unterschiedlicher körperlicher Habitus im

2 Mit * markierte Abbildungen finden sich zusätzlich als Farbabbildung am Ende des Bands.

Mittelpunkt der Inszenierung, so lösen sich an dieser Stelle die Unterscheidungen zwischen den Körpern graduell auf und es entsteht ein visuelles Feld farbiger Flächen.

Es erscheint konsequent, wenn diese Desintegration körperlicher Grenzen darin umschlägt, dass wir wenig später nach einem Schnitt Zeuge werden, wie sich Alice über der Toilettenschüssel erbricht. Doch hiermit ist die Logik sinnlicher Aggression in der Sequenz noch nicht an ihr Ende gelangt. Dazu bedarf es noch dreier weiterer Schritte: Im ersten Schritt legt Berivan Alice zur Ausnüchterung unter die prasselnde Dusche, bis Alice vor Schmerz aufschreit – ob der Schmerz von Kälte oder Hitze herrührt, wird nicht klar. In der Logik der Inszenierung jedoch entwickelt die Auflösung des Bildes in Texturen die Erfahrung des Drogenrauschs konsequent weiter. Alice klammert sich an Berivan und bettelt sie um Versöhnung an, wovon diese jedoch nichts wissen will.

Im direkt darauffolgenden Schritt versucht Alice, Berivan mit kompromittierenden Geheimnissen zu erpressen, um ihre Freundschaft zu erhalten. Daraufhin greift Berivan Alice bei den Haaren, entfernt ihre Ohrstöpsel und schlägt direkt neben ihr mit aller Gewalt eine Suppenkelle auf die metallene Arbeitsfläche der Küche, in der die beiden sich mittlerweile befinden. Waren schon zuvor etwa die Geräusche des Wassers überdeutlich zu hören (in einer Annäherung an Alices akustische Wahrnehmung der Welt), so wechselt die Inszenierung nun vollständig in die akustische Perspektive und macht durch eine Mischung aus dumpfem Brummen und hohen, fiependen und schneidenden Tönen die gewaltsame Überreizung der Sinne direkt erfahrbar.

Es folgt der letzte Schritt: Abrupt bricht der Ton ab und weicht vollkommener Stille, während im Bild nun ebenso abrupt und unvermittelt nicht mehr Alice zusammengekrümmt auf dem Küchenboden, sondern eine raue Baumrinde zu sehen ist. Nach etwa zwei Sekunden kommt eine weibliche Hand von der Seite ins Bild, die Finger mit ebensolchen künstlichen Nägeln verziert, wie Alice sie zuvor von ihrer Mutter erhalten hatte.

Wir hören nun wieder etwas: In deutlicher Übersteigerung ist das Streichen der Finger über die Borke zu vernehmen, während durch die zerbrechlich wirkenden Nägel eine Art körperlicher Nachvollzug einsetzt – als würde man beim Zuschauen das Einreißen der eigenen Fingernägel antizipieren. Ein Umschnitt zeigt uns Alice in Großaufnahme vor einem Himmel in totalem, künstlich wirkendem Blau und wir „verstehen“: Dies ist ein Traum, eine Halluzination, vielleicht durch den Schmerz hervorgerufen. Die Befriedung des Hörens ist erholsam, währt aber nur kurz: Alice beginnt nun, wie schon einmal zuvor im Wachen, die künstlichen Nägel von ihren Fingern zu ziehen, wodurch sich der nachvollziehende bzw. antizipierende Phantomschmerz beim Zuschauen eher noch verstärkt. Auch hier werden die akustischen Texturen, das Sich-Lösen des Klebstoffs und das Kratzen der Nägel, bis an die Grenze des Abstoßenden übersteigert. Als

Alice zuletzt beim Daumen ankommt, findet sich dann auch tatsächlich Blut unter dem künstlichen Nagel. Mit einer Halbtotale, die sie unter einem großen Baum stehend verortet, endet der Traum und Alice erwacht.

Graduell hat sich die audiovisuelle Inszenierung in dieser Sequenz der Perspektive Alices angenähert, um zum Schluss bei einer phantasmatischen, einer wahrhaft gespenstischen Wahrnehmung ihres Körper- und Selbsterlebens anzugelangen. In der Intimität dieser Erfahrung offenbart sich das Zusammentreffen von Welt und Sinnlichkeit als zartes und brutales Geschehen zugleich.

3 Gespräch: Das Zur-Welt-Kommen einer Figur

3.1 Filmische Figuren, Körperzustände, Kind und Engel



Abb. 5: Der Engel im Kohlenfeld*.

Hermann Kappelhoff: Ich finde die konkrete Zeitbeschreibung [in der analysierten Szene aus WANDA, H. L.] sehr hilfreich; dass man sofort verfolgen kann, wie die Figur funktioniert. Die oben erwähnte Konfliktlosigkeit, das fehlende Bedürfnis nach irgendetwas findet man auch in der Handkamera als Umsetzung von Zeit: dass die Figur immer unentschieden ist, wohin es weitergeht, während die Montage schon weiterwill.

Zur Körperlichkeit der Figur: Ich finde die Szene mit dem Wettlauf eine schöne Inszenierung von einem wachwerdenden Körper, der heute Nacht Sex gehabt hat und sich plötzlich in einer ganz anderen Situation befindet. Da sieht man auch wieder, dass sich der Film ganz viel Zeit lässt, überhaupt eine Figur zur Welt zu bringen. Ganz viel von dem, was passiert, ist eigentlich ein In-Erscheinung-Kommen: Die Figur fängt an, als Engel über ein Kohlenfeld zu schweben, Schwarz und Weiß (Abb. 5). Das wirkt wie eine Schöpfung; die Welt teilt sich.

https://doi.org/10.1515/9783110990690-003

Der Film lässt sich also sehr viel Zeit damit, das Selbstverständlichste nicht selbstverständlich zu nehmen, und zwar, dass da jemand herumläuft – dieser Jemand ist eine Figur. Damit, dass diese Figur wirklich entsteht, und dass sie in ihrem Nicht-Wissen, um welchen Konflikt es geht, und in ihrem Nicht-Wollen eines Konflikts dieses Unentschiedene hat.

Die Verschiebung von Montage und anderen Figuren, und dann das Auftreten dieser Figur, die eigentlich gar nicht weiß, wo sie hinwill und was sie will, vielleicht will sie auch nichts – diese Eindrücke sind in der ersten Viertelstunde des Films sehr präsent. Sie ist auch nicht somnambul; sie weiß nicht, was ihre Geschichte ist, und hat noch nicht entschieden, welche sie will.

Jan-Hendrik Bakels: Auch bezüglich des Verhältnisses von Kamera und Figur, und wie das in einem bestimmten Gedanken zu Genre steht: Es gibt einen bestimmten Modus in diesem Film, der ganz stark an der Hauptfigur hängt, und der sich völlig weigert, zu emotionalisieren. Ich meine das nicht nur in Bezug auf die Musik, auch jegliche Musikalität des Bildes, jegliches *patterning*, jegliche Rhythmusschaffung, jegliches Rhythmus-entstehen-Lassen in der Montage rund um die Hauptfigur ist völlig außer Kraft gesetzt.

Ich glaube, dass in den zwei Modi des Films immer da, wo dieses konflikthafte Verhältnis zwischen ihr und so etwas wie einer sozialen Umwelt entsteht, die Montage – und die Montage ist ja nicht nur die Sicht der Männer, nicht nur die Perspektive der anderen auf sie – extrem drängend wird und in den Vordergrund tritt.

Und es gibt ja sehr viele Szenen in dem Film, die in dem anderen Modus das eher ausspielen, was du als „Suspense-Figur" bezeichnet hast,[1] mit Hilfe der Handkamera, bei der man sich fragt: „Wo geht's hin?" In diesen Szenen habe ich diese *floating camera* aber weniger als Suspense-Aspekt wahrgenommen, da sie ja sehr an ihre Passivität gebunden ist. Mir erschien es eher so, als ob diese Drehweise, dieser Wechsel zwischen Stillstehen und „Floating-Momenten" immer wieder ein Loch in jegliches An- und Aufspielen verschiedener Genremodi reißt.

Hauke Lehmann: Dem stimme ich zu; ich glaube, Suspense hat etwas mit Leichtigkeit zu tun, mit Fließen, mit einer bestimmten Reibungslosigkeit, die hier genau außer Kraft gesetzt ist. Stattdessen hat man im Film ein gewisses Zögern, das immer mit einem Widerstreit zwischen Kamera und Figur zusammenhängt; mit einem eigentlich haptischen Verhältnis, bei dem der eine Part nicht genau weiß, wo der andere hinwill. Das hat auf jeden Fall etwas mit Improvisation zu tun, aber als Wahrnehmungserfahrung hängt es genau mit der oben erwähnten Frage zu-

1 Vgl. Hauke Lehmann: *Affektpoetiken des New Hollywood. Suspense, Paranoia und Melancholie*. Berlin / Boston 2016, S. 54–118.

sammen, wie etwas überhaupt zur Figur wird. Das ist die Frage, die sich bei diesem Film die ganze Zeit stellt.

3.2 Logik des Genres und Logik der Figur

Kappelhoff: Um den Begriff Genremodi in Bezug auf den Film zu klären: Ich glaube, es ist wichtig, festzuhalten, dass hier eine bestimmte Zeitlichkeit gemeint ist. In den verschiedenen gezeigten Genremodi steckt immer eine gewisse Idee, wie es weitergeht; diese Idee stimmt für die Figur dieses Films jedoch nicht.

Matthias Grotkopp: Dazu passt, dass an einigen Stellen diese zwei Zeitlichkeiten des Beharrens und des Schnellseins immer mehr eine Konzentration bilden, ein bestimmtes Genre werden wollen. Das wird aber gleichzeitig immer wieder abgebrochen, durch sehr harte Schnitte, die auch mental hart sind. Es könnte stellenweise zum Beispiel eine Gaunerkomödie werden, aber auch das wird sofort wieder abgebrochen, durch diese Zeitlichkeit des Beharrenden. Das gibt es an vielen Stellen des Films, dass es eine sehr konkrete Konstellation von Genredramatik werden könnte, aber nicht wird; es wird keine Komödie, es wird kein Horror, kein Suspense.

Serkan Çetinkaya: In mir hat der Film vor allem im Nachhinein einige Türen geöffnet; bei der Anfangssequenz dachte ich zuerst: Da sie weiß angezogen ist, liegt die Assoziation mit einem Engel auf seinem Weg nahe. Im weiteren Verlauf des Films verliert diese Assoziation aber ihre Wirksamkeit, denn sie tut ja nichts Engelhaftes: Sie verlässt ihre Familie, ihre Kinder; das hat nichts mit einem Engel zu tun.

Ich hatte überlegt, ob sie vielleicht so etwas wie ein Schlafwandler ist, in dem Sinne, dass es sich dabei um eine Art Pseudo-Zustand zwischen Wachen und Schlafen handelt. Man bewegt sich von einem Ort fort, geht eine Strecke, weiß aber nicht, wo man ankommt. Diesen Eindruck hatte ich in den ersten zehn Minuten. Der Weg, den sie in ihrem Gewand, vielleicht ein Schlafanzug in Weiß, schnurgeradeaus läuft, lässt sich gewissermaßen als Übergang auffassen: Sie bewegt sich fort, denn sie will dort, wo sie ist, nicht bleiben. Sie will zwar irgendwohin, aber sie weiß nicht, was ihr Ziel ist und wie sie dahin kommt. Ihre Figur hat also auch ein bisschen etwas von Seefahrertum, von Abenteuer. Sie bricht auf in eine Welt, und die Menschen, die sie treffen, sind die Winde, die sie mitwehen, die Ozeane und Seen sind die Straßen. Vielleicht kann man das als eine Aufbruchsstimmung sehen: Auf ins Fremde, in unbekannte Galaxien. Andererseits ist sie möglicherweise auch eine Art Alien: Man sieht die karge Landschaft, in die sie mit ihrem Wesen überhaupt nicht reinpasst. Sie ist völlig kontextlos, die Umgebung passt nicht zu ihr.

Als nächstes dachte ich mir: Nehmen wir diese Figur und setzen sie 1971 nach New York: Künstlertum, Andy Warhol. Würde sie da genauso auffallen? Nein, denn

da gäbe es noch mehr Verrückte. Dort, in diesem biotopischen Umfeld würde sie sich völlig in die Umgebung einfügen. Sie fällt also nur da auf, wo sie am Anfang verortet ist, und diesen Ort muss sie verlassen, denn dort würde sie eingehen. In diesem Umfeld würde sie nicht funktionieren. Sie hat also auch einen Druck, sich zu bewegen. Letztendlich sehe ich also eine Art Seefahrerin in ihr.

Michael Ufer: Ich glaube, dass sich das Verhältnis der Zuschauer*innen genau zu diesem Nicht-Wissen, was da ist, entwickelt, zu genau dieser Fragereihe. Es gilt, beim Zuschauen durchzutesten, was an dieser Figur überhaupt Anwendung hat, bevor sie zu einer greifbaren Figur wird. Sie durchläuft gewissermaßen einen Parcours verschiedener Möglichkeiten, der auch ein Parcours verschiedener möglicher Filme ist, welche sich letztendlich aber nicht auftun. Der Film beginnt im Arbeitermilieu, und bevor man zu der Protagonistin kommt, wird dieses Milieu entfaltet, bis sie dann auftaucht. Davor hat man nur die Kohlefelder und die Bagger, die einen sehr speziellen Film eröffnen; der lässt sich aber nicht weiterverfolgen. Man kann diesen Parcours tatsächlich sehr klar rekonstruieren, den sie da durchläuft: wie sie aus dem Sozialdrama herausfällt, wie sich das Gerichtsdrama als Ehedrama aufbaut, als sie zu spät ins Gericht kommt, im Hintergrund reinplatzt, während der Vater und ihr Ehemann über sie herziehen; wo der Anfang eines Konflikts gezeigt, aber nicht verfolgt wird. Anstatt dass die Situation zu einem Ausbruch führt, geht sie vor, guckt nicht zu ihren Kindern, macht ihre Zigarette aus und sagt: „Jaja, das stimmt alles.“ Und dann geht es wieder um ihre Näherei, was einen völlig anderen Film aufmacht; bis sie auf einmal in einen Thriller reinstolpert, der aber auch nicht verfolgt wird. Diese Sprunghaftigkeit hat meiner Meinung nach damit zu tun, dass das Ziel der Hauptfigur – und das des Films – absichtlich von vornherein nicht festgelegt ist; dass sie eigentlich auf der Suche nach ihrem Film ist.

3.3 Film als Denkraum, der Assoziationen öffnet

Bakels: Ich glaube, wir beschäftigen uns gerade mit dem, was am schwierigsten ist, als Substanzielles auszumachen, und zwar mit der Frage: Was will sie eigentlich? Ich habe eher das Gefühl, dass in dem Sinne, in dem der Film gespielt ist – und zwar Spielen nicht als den Akt des Vortäuschens betrachtet, sondern als ästhetisches Spiel zwischen Zuschauer*innen und Film – sich die Frage stellt, ob sie denn überhaupt irgendetwas wollen *soll*. Ich glaube, dass die ästhetische Erfahrung des Films, das heißt, wie sich die Zuschauer*innen dazu ins Verhältnis setzen, sehr dadurch geöffnet und davon geprägt wird, dass sich die Hauptfigur als Leerstelle erweist. Dadurch öffnet sich die Perspektive der Zuschauer*innen auf die eigene Erfahrung, auf andere narrative Muster. Ich habe das Gefühl, dass

der Film in diesen Leerstellen, wahrscheinlich sogar absichtlich, in der Art und Weise, wie er uns ins Denken bringt, extrem assoziativ ist. In diesen Leerstellen hatte ich das Gefühl, ich werde in einen Essayfilm hineingeworfen, und zwar im sprachlichen Sinne und in dem Sinne, dass ich in einen sehr frei gestellten Denkraum gebracht werde. Damit ist er das absolute Gegenteil von Filmen wie denen Hitchcocks, in denen die Aufmerksamkeit der Zuschauer*innen gelenkt werden soll und mein Denken strukturiert ist. Stattdessen gibt es ein Skelett, das der Film vorgibt, aber er lässt dem Publikum sehr viel Raum, sich dazu selbst poetisch ins Verhältnis zu setzen und nicht nur im Modus des Suspense, des Melodramatischen zu fühlen und damit einer bestimmten vorgegebenen Dynamik zu folgen.

Erica Carter: Wobei ich mich frage, ob es sich dabei um eine Leerstelle handelt. Mir ist während des Films immer wieder aufgefallen, dass sich die Kamera sehr mit ihrem Körper beschäftigt. Ihr Körper steht im Raum als die Frage: „Wo gehör ich hin, wo soll ich hin?“ Die Aufnahmen am Anfang, in denen die Protagonistin in Weiß gekleidet ist und über die Kohlenfelder geht, da ist sie immer genau im Bild, und man stellt sich die Frage: Wo will sie hin, was will dieser Körper, was hat er vor? Ich denke, das hängt sehr eng mit der Körperlichkeit der Figur zusammen, und der Frage, was man mit diesem Körper macht.

Grotkopp: Auf diese Frage nach dem Körper bezogen, und wenn wir gerade über die verschiedenen Assoziationen reden: Als sie sich zum Beispiel diese Spaghetti reinpfeift, dieses Sich-auf-Spiele-Einlassen, Nach-einer-Trägheit-plötzlich-Hunger-Kriegen. Oder als sie die Familie als Geisel nimmt. Plötzlich ist es nicht mehr nur reine Verweigerung; sie könnte ja auch aktiv werden, einsteigen. Das hat etwas Freigeistiges, Kindliches: aufwachen – träge sein – spielen. Ihre Unberechenbarkeit ist nicht nur eine Verweigerungshaltung, sondern auch etwas Kindliches. An dieser Stelle musste ich, nicht nur wegen des Schlusses, an Truffaut denken und daran, inwiefern dieser Bezug im Hintergrund steckt. Auch in diesem Unerträglichen in Lebens- und Schlafsituationen scheint mir eine unterschwellige Verbindung zu LES QUATRE CENTS COUPS (François Truffaut, F 1959) zu existieren.

Çetinkaya: Aber man kann nicht ohne Weiteres in diese Figur, so wie sie ist, ein Kind hineinlesen. Zu ihrer Person kann man sagen, sie hat etwas Kindliches, aber wenn ein Kind sich genauso verhalten würde, würden wir sagen, das Kind ist krank: Es lacht nicht, es weint nicht, es hat keine Freude, keine Schwankungen nach oben oder nach unten.

3.4 Figur und Individualität, exzentrischer Selbstentwurf als formales Prinzip

Kappelhoff: Ich würde ganz gerne nochmal auf die Individualität zurückkommen, weil ich glaube, dass diese Struktur, die du als Leerstelle bezeichnest, und die Individualität in dem Film nicht wirklich einen Gegensatz darstellen. Wenn ich mir die Struktur als Musik vorstelle, dann werden tatsächlich zuerst Klischeethemen angespielt, die eine bestimmte Dramaturgie, eine bestimmte Montagefolge und eine bestimmte Handlungsfolge haben; und dann gibt es diese Aussetzer, und ebenso gibt es ein Stück weit das Mitspielen, welches Matthias [Grotkopp] eben beschrieben hat. Es gibt zum Beispiel einmal die Bonnie-Rolle aus BONNIE AND CLYDE (Arthur Penn, USA 1967), und dann gefällt ihr diese Rolle, und sie nimmt sie für einen Moment an – und im nächsten ist es wieder vorbei. Und das hängt, glaube ich, mit dieser Individualität zusammen, mit der Frage: „Wo bleibe ich *ich*?“, das heißt: „Wo bin ich das, was nirgendwo vorkommt, was nirgendwo in etwas aufgeht, von dem man denkt, dass es so sein muss?“ Und das sind in dem Film die Momente, wo es auf einmal nicht weitergeht, wo plötzlich die Montage ohne die Figur weitergeht; wo sich geradezu ein Widerspruch zwischen der Montage und der Figur auftut. Auch die Schlussszene hat viel damit zu tun, dass sich diese Fragen nicht auflösen lassen, die Fragen, wo die Figur ganz sie selbst ist. Und dieses Selbst meine ich nicht in Bezug darauf, wo sich die Zuschauer*innen am besten einfühlen, sondern auf die Frage bezogen, wo sich dieses durchaus formale Konzept finden lässt: Wie kann ich eigentlich diese Individualität als Figur zeigen; das heißt, wie lässt sich eine Figur darstellen, die die ganze Zeit sagt: „Das bin aber nicht ich, ich bin etwas Anderes.“ Und in dieser Hinsicht lässt sich der Film mit Free Jazz vergleichen, und zwar in dem Sinne, dass er immer wieder bekannte Motive aufnimmt, dann jedoch sagt: „Das bin nicht vollends ich, ich bin das, was improvisiert, ich bin das, was anhält, was beharrt, ich gehe nicht auf in diesen Motiven, ich bin nicht die Dramaturgie, nicht die Montagefolge, ich bin kein Roadmovie, ich bin nicht Bonnie.“ In dem Sinne lässt sich sagen, dass die verschiedenen Aspekte des Films auf jeden Fall in einer Weise zusammenhängen, dass der Film etwas sehr Schlüssiges hat; sonst würde er uns nicht so beschäftigen.

Çetinkaya: In einer Szene spürt man ganz stark ihr Ich, da wird es deutlich, als sie sagt: „Ich mach das nicht, ich kann das nicht.“ In der Szene ist auch die Montage anders, es wird eine ganz andere Technik verwendet; da habe ich die Figur zum ersten Mal richtig gespürt. Sie wiederholt ihre Verweigerung ja mehrfach, sie wehrt sich vehement. Und dann gibt es einen Wechsel, ich weiß nicht, warum sie dann auf einmal doch mitmacht. In der Szene, als sie in der Badewanne sitzt und sich radikal zur Wehr setzt, da ist sie überhaupt nicht manipulierbar. Und

dann gibt es auf einmal den Wechsel und sie macht es doch; diesen Wechsel kann ich nicht ganz nachvollziehen.

Lehmann: Das ist doch diese Suggestionsszene, als beide vor dem Spiegel stehen, er hinter ihr, und er sagt: „Auch wenn du vorher noch nie etwas getan hast, *das* kannst du tun“ (Abb. 6).



Abb. 6: „You're gonna do *this*“.

Carter: Es gibt außerdem einen Moment, wo sie ihn plötzlich wahrnimmt bzw. sich von ihm wahrgenommen fühlt, in dem er ihr sagt: „Das hast du richtig gemacht.“ Es gibt sehr wenige Momente, in denen sie Emotionen registriert, aber in dem Moment freut sie sich. Das ist der Abschiedsmoment, der letzte Moment, als sie sich angucken. Und da entsteht das Gefühl, dass das eine, worauf sie hinauswill, eventuell darin besteht, dass sie beobachtet und wahrgenommen wird. Sie schlendert durch die Landschaft und wird zwar von der Kamera beobachtet, aber nicht von den anderen Menschen gesehen. Und dann gibt es in dieser Szene den einen Moment, wo sie doch wahrgenommen wird.

Danny Gronmaier: Zu den vorherigen Beiträgen lässt sich hinzufügen, dass ihre Passivität noch zugespitzt wird in dieser halben Vergewaltigungsszene ganz am

Schluss; als der Eindruck entsteht, sie würde sich dem hingeben. Sie lässt sich von ihm auf den Beifahrersitz legen. Dann sieht man sie nicht mehr, und dann explodiert sie und sagt erneut: „Nein, das bin ich nicht, das will ich jetzt nicht", und befreit sich aus dem Auto. Ich habe das Gefühl, dass sich in dieser Szene eine Art Wendepunkt finden lässt.

3.5 Zeit, Raum, Montage: Auf welcher Ebene wird die Figur sichtbar?

Regina Brückner: In dieser Szene mit dem Vergewaltigungsversuch sehen wir auch zum ersten Mal das, was in den vorherigen Szenen mit den anderen Männern nicht gezeigt wird. Wir wissen nicht, wie es mit den anderen final abläuft, und im Prinzip liegt hier die gleiche Ausgangssituation vor: Sie ist völlig betrunken und landet mit einem Mann in einem Auto. Aber in dieser Szene sehen wir, dass sie sich wehrt, und nicht erneut, wie sie am nächsten Morgen aufwacht. Hier wird also etwas gefilmt, was vorher nicht auftaucht, was die Montage bisher immer verschluckt hat.

Kappelhoff: Ich glaube, was gerade gesagt wurde, kann man gut in Verbindung damit setzen, dass hier, auf Produktionsseite betrachtet, ein sehr interessantes Prinzip verfolgt wird. Dadurch nämlich, dass die Regisseurin gleichzeitig die Protagonistin spielt, nimmt sie ein sehr explizites Verhältnis zur Kamera ein, und zwar: „Ich möchte als ich selbst gesehen werden." Und wenn man darauf bezogen ihre Begegnungen mit den Männern verfolgt, dann finden sich deutliche Unterschiede. In welche Richtung das geht, weiß ich nicht genau; aber in der Anfangsszene wird sie zum Beispiel sehr radikal als Frau inszeniert, die allein in eine Kneipe geht und natürlich nur zum Abschleppen gekommen ist. Es gibt also gar keinen Moment der Wahrnehmung von ihr auf der Ebene der Handlung, sondern lediglich auf der Ebene der Kamera. Auf der Ebene der Handlung ist ihre Situation sehr offensichtlich. Das intendierte „Sichtbarwerden als Ich" hängt also mit ihren Begegnungen und der Art und Weise, wie sie angesprochen wird, zusammen. Dabei ist mir aufgefallen, dass wir nochmal auf die Inszenierung des Essens eingehen sollten: Einerseits gibt es ein Zeitproblem, weil sie immer parallel raucht und isst; und außerdem ist ihr Drink immer gleichzeitig der Startschuss für die eigentliche Nummer. Und als sie das Softeis isst – da ist sie absolut das stehengelassene Kind.

Lehmann: Ihren familiären Kontext kann man sich in dem Film gar nicht anders vorstellen als total dysfunktional. Ihr Ausbruch aus dem Kontext ist kaum vorstellbar; das war für sie niemals ein funktionierender Kontext, sondern immer nur das Gefühl, nicht hineinzupassen; darin konnte sie auf keinen Fall bleiben.

Çetinkaya: Sie wurde irgendwo hineingeboren, hat jedoch nie da hineingehört; deshalb muss sie ausbrechen. Was mir immer noch Probleme bereitet, ist die Szene, in der der Mann, Mr. Dennis, sagt: „Ich mag keine freundlichen Menschen." Dann schlägt er sie, und das nimmt sie fast teilnahmslos hin, nach dem Motto: „Ich wurde schon oft geschlagen in meinem Leben, die eine Backpfeife mehr tut mir nicht weh." Daraufhin lässt sie sich völlig herumkommandieren, und ihr gefällt das anscheinend. Mr. Dennis wirkt wie eine Vaterersatzfigur; mag sie ein bisschen dominiert werden, weil er weiß, wo es lang geht? Warum ist sie ihm so hörig? Er ist nicht gut zu ihr, und trotzdem kommt sie immer wieder zurück, wie ein treuer Hund zum Herrchen. Vielleicht, weil er für das Abenteuer steht, oder, weil er auch anders ist, genau wie sie. Zwischen den beiden sieht man irgendeine Form von Gemeinsamkeit; wobei sie vielleicht das Pendant ist, aber nicht kriminell wie er.

3.6 Die Frage der Zärtlichkeit: Verbundenheit mit anderen und mit der Welt

Gronmaier: Für mich ist der zärtlichste und tiefste Moment des Films der Blickaustausch zwischen den zwei Frauen ganz am Ende. Am Tisch, als sie sich angucken und zurückgucken, habe ich zum ersten Mal den Eindruck gewonnen, dass da zwei Figuren sind, die etwas zusammen denken.

Çetinkaya: Die Blicke haben jedoch nicht die gleiche Bedeutung bzw. Intention: Bei der Hauptfigur weiß man nicht, ob sie sie beschützen will oder auf sie steht; auf jeden Fall ist sie neugierig, was das für eine Person ist. Auch als sie zwischen den Männern sitzt, hat sie manchmal einen ähnlich beschützerischen Blick, als würde sie, wie eine große Schwester, auf die anderen aufpassen.

Gronmaier: In diesem Blick habe ich auch gewissermaßen eine Erklärung für das letzte Bild gefunden: Das wirkte auf mich im ersten Moment nämlich gar nicht so intim und aktiv. Aber mit diesem Blick zwischen den beiden Frauen, direkt davor, ergibt es für mich wieder Sinn: Es gibt diesen Blickaustausch und dann wird das Bild angehalten (Abb. 7). Dann erscheint es mir schlüssig, dass sie diesen Blickaustausch eingegangen ist, und dann kann der Flow, der den ganzen Film bestimmt, endlich mal angehalten werden. Mehr als diesen Moment des Anhaltens kann es allerdings nicht geben; es kann kein konkretes Ende geben.

Bakels: Ich habe mich gerade gefragt, ob nicht genau dieses ästhetische Spiel, welches der Film spielt, dass er immer wieder bestimmte Zeitlichkeiten, Muster, Erzählmuster, Genres anreißt, und das dann über die Protagonistin wiederholt



Abb. 7: Der finale *freeze frame*.

ins Leere laufen lässt, verhindert, dass zärtliche Momente zustande kommen. Auch die Tatsache, dass der*die Zuschauer*in *als* die Figur sieht und nicht *mit* ihr, gehört zu dieser Ästhetik. Denn in dem Moment, wo Subjektivität und eine Sensibilität, die in der Subjektivität entsteht, zusammenkommen, in dem Moment, wo es nicht mehr um die Frage geht, wie die Figur als Objekt ein handelndes Subjekt wird, sondern um die Frage, wie ich mich in ihre Subjektivität versetzen kann, in dem Moment würde der Film zum Sozialdrama, zum Melodrama werden; und damit entstünden genau die Schienen, die der Film immer wieder zu kappen versucht.

Carter: Ich würde in dem Zusammenhang nochmal auf die Momente eingehen, in denen gegessen wird: Denn in diesen Momenten ist immer eine Beziehung am Entstehen – und dann isst sie etwas. Sie konzentriert sich damit also darauf, ihre eigenen Bedürfnisse zu stillen, und deshalb kommt es in den Momenten zu keiner Beziehung zu anderen Menschen. Auch am Ende sitzt sie in der Menge und isst einen Hotdog – und raucht.

Çetinkaya: Dieses Rauchen und Essen sind ja zwei gegensätzliche Abläufe.

Kappelhoff: Vor allem ist es ein Zeitproblem. Durch diese Gleichzeitigkeit entsteht plötzlich eine Hast. Aber ich will auf die Frage der Zärtlichkeit hinaus, die Danny [Gronmaier] erwähnt hat: Ich würde sagen, dass sie in diesem Film praktisch nicht vorkommt, und ich glaube, es muss einen Grund für diesen Mangel geben. Und dann habe ich dazu im Kopf, dass im ganzen Film nichts so zerrüttet ist wie die Beziehung zwischen Mann und Frau. Die ganzen Begegnungen der Protagonistin mit den verschiedenen Männern sind derartig fragmentiert, und zwar auf einer absolut dysfunktionalen Ebene. Ein Beispiel findet sich in der Szene mit dem Mann [Mr. Dennis, H. L.], der Pillen schluckt; in der Art, wie lange er braucht, bis er der Frau ans Knie fasst, steckt eine unheimliche Obszönität: Wie er die Frau zurichten muss, verändern muss, wieviel Arbeit er investieren muss, bis er soweit ist, dass er sie überhaupt anfassen kann. Das hat etwas sehr Obszön-Krankes in der Art und Weise, wie er ihre Hosen wegschmeißt, wie sie zuerst ein Kleid anziehen, sich so und so hinsetzen muss, die Mütze aufsetzen muss, mit der sie fast so aussieht wie mit der Haube als Ehegattin. Das hat etwas unheimlich Hartes.

Und die Protagonistin sucht die ganze Zeit tatsächlich einen Liebeskontakt, bekommt aber immer etwas Anderes. Sie hört nicht auf, zu probieren, aber sie erhält immer etwas Anderes. Ich würde nicht sagen, dass sie deshalb zu dem Mann zurückgeht, weil sie ihn liebt, sondern weil sie immer wieder aufs Neue versucht, ihm zu begegnen; stattdessen wird sie immer nur zurückgestoßen.

Deswegen bin ich so ambivalent bei der Schlussszene; in dieser Szene sitzen sie sehr eng zusammen und die haben eine Art von verschwitzter Nähe, die man so im restlichen Film nicht findet. Alle Begegnungen, alle Berührungen bis dahin sind unheimlich steril, laufen alle nach einer festen Reihenfolge und völlig emotionslos ab, wie zum Beispiel in der Szene in der Bar: Der Mann denkt sich: „Ich zahl der Lady den Drink, und dann weiß sie, was Sache ist.“ Er versucht gar nicht, mit ihr zu reden oder mit ihr zu flirten. Diese Herangehensweise ist bei dem Mann, der Clyde werden möchte, ganz extrem: Er kann gar nichts damit anfangen, dass eine schöne Frau neben ihm sitzt.

Meine eigentliche Schlussfolgerung ist: Dieses Fehlen der Zärtlichkeit muss einen Sinn haben. Welche Logik steckt da drin? Und ich würde sagen, dass diese Logik mit der Frage zusammenhängt, wieso sie immer wieder zu dem einen Mann zurückkehrt.

3.7 Die Logik eines anderen Films als Ausgangssituation

Brückner: Mir ist immer ein Satz im Kopf. Der Film fängt ja an wie A STREETCAR NAMED DESIRE (Elia Kazan, USA 1951): Die Kowalski-Szene mit der Schwester und dem Kind, die eine Frau, die auf dem Sofa liegt, oder, in dem Fall, in der Badewanne –

und die zu viel ist, die weg muss aus der ganzen Situation. Und A STREETCAR NAMED DESIRE endet, indem Blanche sagt: „I have always relied on the kindness of strangers“, als sie in die Klinik abgeführt wird. Und dieser Ausdruck, „kindness of strangers“, ist mir in WANDA ständig präsent gewesen; und zwar als das, was nicht passiert, weil diese Zärtlichkeit nie eingelöst wird. Vielleicht wird das ganz am Ende im Blick der Frau unterlaufen.

Carter: Ich hatte den Eindruck, dass das, was sie auf ihrer Suche nach Zärtlichkeit findet, immer wieder Gewalt ist; und deswegen ist der Moment, als sie selbst aktiv wird, auch ein Gewaltakt. Ich denke, das ist es, was sie erfährt im Laufe des Films: dass Kontakt zu anderen Menschen über Gewalt hergestellt wird. Deswegen ist für mich am Schluss die Frage auch völlig offen, was das für eine Beziehung werden soll.

Lehmann: Ich musste gerade an BADLANDS (Terrence Malick, USA 1973) denken: Auch dort hat die Protagonistin ja das Problem, dass sie nicht weiß, wie sie mit anderen Menschen in Kontakt treten soll, und auch dort funktioniert es über die Gewalt. Es entsteht das Gefühl, als werde sie nur dann zu einer handelnden Figur, wenn sie die vielen Waffen als Unterstützung hat. Ansonsten befindet sich ihre Figur die ganze Zeit hauptsächlich in ihren sehr elaborierten Reflexionen. Das also, was in unserem Film das Spiel zwischen Kadrierung, zwischen Ausschnitt und Figurenbewegung ist, ist in BADLANDS die sehr ausholende Reflexion über Geschichte. Auch da gewinnt man jedoch nie den Eindruck, dass die Figur einen festen Platz hat; stattdessen läuft sie durch den Film wie eine sehr ätherische Figur, der in gewisser Weise nichts etwas anhaben kann. Auch wenn sie das Opfer von Gewalt wird, geht sie merkwürdig unberührt hindurch. Das erscheint in BADLANDS in einer anderen Modalität als bei unserem Film; bei Malick in einer unheimlich reichen, verästelten Ästhetik und Erzählung, bei der sich permanent die Frage nach einer Schönheit stellt, weil es einen wahnsinnigen Reichtum des Bildraums gibt. In unserem Film äußert es sich in der Kargheit des Bildkaders. Aber auf gewisse Weise haben die Figuren in diesen zwei Filmen ähnliche Probleme.

Kappelhoff: Wegen der fehlenden Zärtlichkeit würde mich sehr interessieren, über EN GARDE (Ayşe Polat, D 2004) zu reden, weil sich da eine ähnliche Konstruktion der Hauptfiguren findet; ich verstehe aber auch, dass man sagen könnte, EN GARDE ist voller Zärtlichkeit. Deshalb würde mich der Unterschied zwischen diesen beiden Filmen interessieren. Zweitens versuche ich bei WANDA zu verstehen, warum die Zärtlichkeit so sehr fehlt, was daran Sinn ergibt. Selbst dieses Mitspielen von dem BONNIE AND CLYDE-Thema, welches ich mehr sehe als die Ähnlichkeit zu BADLANDS, dieses Mitspielen mit dem Thema, jemanden völlig außerhalb der sozialen Welt zu finden, nimmt eine ganz seltsame Wendung, wenn in der Szene faktisch das Urbild der wohlhabenden Mittelstandsfamilie in Geiselhaft

genommen wird. Das ist ja keine beliebige Entscheidung, sondern wirkt wie ein Gegenstück zu der Familie von A STREETCAR NAMED DESIRE. Diese Szenen stehen für mich wie zwei Posten am Anfang und am Ende: Bei den beiden Familien gibt es überhaupt keine Sozialität, sondern jeweils nur das Genrebild. Das ist möglicherweise eine Erklärung, warum die Zärtlichkeit fehlt. Es gibt zwei oder drei Szenen, wo der Körper der Protagonistin eine unheimliche Schönheit, aber auch eine Verwundbarkeit, eine Verletztheit ausstrahlt: in Unterwäsche, oder mit nackten Beinen, wenn sie plötzlich keine Hose mehr trägt. Da entsteht eher eine Verwundbarkeit, als dass eine Zärtlichkeit zugelassen wird.

3.8 Kindlichkeit und Mutterschaft

Nazlı Kilerci-Stevanović: Mir fällt ein Moment ein, in dem wir etwas sehen, was zwar nicht direkt Zärtlichkeit ist, aber vielleicht etwas Ähnliches: Und zwar, als er beim Autofahren seine Hand zwischen ihren Beinen hat. Aber ich möchte noch einmal zurückkommen auf ihr Muttersein: Ich weiß nicht, welche Bedeutung diese Szene trägt, als sie im Kino dem *Ave Maria* auf die kitschigste Art und Weise ganz alleine lauscht, und gleichzeitig ihre Mutterschaft ablehnt. Wir sprachen vorhin über die Vaterfigur; wenn wir dazu passend eine Mutterfigur in dem Film suchen, lässt sie sich vielleicht ganz am Anfang in der Schwester bzw. Tante, die das Kind hält, finden. Dann kommt der Verlust und dann der Moment im Kino, der zwar nicht ein Wiederfinden, aber zumindest eine Begegnung mit dem *Ave Maria* darstellt.

Kappelhoff: Wobei ich glaube, dass du damit auch noch auf etwas Anderes abzielst. Denn die Art, wie sie die Mutterschaft ablehnt, vor Gericht ablehnt, wie sie diese Kowalski-Familie verlässt: In dem Moment ist sie einfach ein Outlaw, stellt sich gewissermaßen außerhalb jeglichen moralischen Empfindens. Das ist vielleicht heute diskutierbar, aber ich glaube, es war zumindest in den 1970ern noch die deutliche Markierung, dass sie jetzt außerhalb jeglicher Moral steht mit diesem Schritt. Ich glaube, auch die Tatsache, dass sie die Mutterschaft ablehnt und auf der anderen Seite immer wieder dieses Mutterthema angesprochen wird, spielt in dem Kontext eine wichtige Rolle.

Çetinkaya: Damit passt ja auch der Wald am Ende wieder ins Konzept: als klassischer Ort, an den die Outlaws flüchten.

Carter: Aber ich denke nicht, dass sie mit dieser Position als Outlaw zufrieden ist; ganz am Ende, nach dem Banküberfall, sieht man ganz deutlich, wie sie ausgegrenzt wird. Sie möchte da hin, das sieht man auch in der Großaufnahme: Sie ist

konsterniert in dem Moment, als sie merkt, dass sie nicht mehr dabei ist, als sie nicht durch die Polizeisperre hindurchkommt.

Kilerci-Stevanović: Ich komme noch einmal auf das Thema Mutter zurück: In der Szene, in der sie sich auf den Banküberfall vorbereiten, simuliert sie ja eine schwangere Frau. In meinem Kopf gibt es eine Oszillation der Figur, wegen ihres Gesichtsausdrucks: Sie bewegt sich zwischen dem Kindlichen und der Rolle der abgelehnten Mutter, der sie ständig begegnet und die sie dann auch noch simulieren soll. Es gibt noch einen ähnlichen Moment, als sie das Kissen entfernt von ihrem Bauch, aber weil das Kleid dafür gemacht ist, dass etwas hineinpasst, sehen wir noch den Abdruck.

Brückner: Das ist auch die Szene, in der mit dem Übergeben eine sehr starke körperliche Reaktion gezeigt wird (Abb. 8); wo der Körper der Frau das erste Mal als ein wirklich geschundener Körper inszeniert wird. Vorher ist es ein zwar zerbrechlicher, aber kein geschundener, kein tatsächlich verletzter Körper, und dann kommt es zu diesem extremen Übergeben, und diese starke körperliche Reaktion auf die simulierte Mutterschaft wird sehr stark empfunden und dargestellt.



Abb. 8: Die Überschreitung der Grenzen des Körpers.

Carter: Auf eine gewisse Weise wird sie in diesem Moment vielleicht auch erst Mutter.

3.9 Das Spektrum der Empfindungen: Was vermag der Körper?

Çetinkaya: Hat sie eigentlich einen Defekt? Sie bekommt ja eine richtige Backpfeife, sagt auch verbal: „Das hat ganz schön wehgetan", und das ist eigentlich viel zu abgeklärt für die Situation. Bei ihr ist die Skala von Empfindungen scheinbar unter dem Durchschnitt. Aber deswegen kann sie sich auch auf den Weg machen, deswegen kann sie sich loslösen von den Ketten, kann ihre Kinder zurücklassen – weil sich die emotionale Empfindlichkeit bei ihr in einem anderen Toleranzbereich bewegt, die Empfindlichkeit, die andere Menschen daran hindert, voranzugehen. Vielleicht muss man ein bisschen roboterhaft sein, damit man sich bewegt. Für mich ist eine Motivation immer emotional: Wenn ich mit einer Situation zufrieden oder unzufrieden bin, ist das erstmal ein Gefühl. Und dieses Gefühl ist Wut, Freude, oder ähnlich. Die Frau in dem Film ist so apathisch, bewegt sich in einem so engen Emotionsbereich; daher frage ich mich, wo ihre Kraft liegt, wo ihre Motivation herkommt.

Kilerci-Stevanović: Ich habe immer noch das Bild im Kopf von ihren ungemachten Nägeln, die permanent im Kader stehen und sich nie ändern. Und als sie sich die Nägel machen möchte, in der Szene im Auto, schmeißt der Mann alle Schminkmaterialien aus dem Fenster. Es wird also explizit mit den Gegenständen des Frauwerdens, des Mutterwerdens operiert.

Kappelhoff: Für mich sind das alles produktive Ansätze, zu verstehen, welche Logik hinter dieser mangelnden Kontaktbereitschaft steckt; auch ihr Ausspruch: „That hurts", als würde sie erst zwei Minuten später merken, dass es wehtut, zieht uns, glaube ich, weiter in diese Richtung. Das ist die Szene, in der man am stärksten merkt, dass ihr die Empfindungskräfte fehlen. Und wenn man diese Richtung weiterverfolgt, und das miteinbezieht, was am Anfang auffällt, nämlich das langsame Entstehen der Figur, dann hat man die ganz Zeit so eine Art von Zur-Welt-Kommen. Das ist nicht da. Wir gehen von einer fertigen Figur aus, die mehr oder weniger komplett ist; aber was wir hier haben, ist, dass es noch nicht da ist. Es gibt kein richtiges Empfinden für das, was um sie herum passiert. Das Mutterwerden und Mann-Lieben gehen viel zu schnell; diese Figur ist viel langsamer, braucht viel mehr Zeit: „Das tut weh, das ist nicht gut, das ist jetzt keine Liebe, das ist Gewalt" usw. Darin unterscheidet sie sich zum Beispiel sehr von der Figur in En Garde. Sie hat keine fertige Geschichte, sondern tastet sich langsam heran. Auch, dass sie zweimal die Mutterschaft simuliert, wirkt wie eine Übung,

wie ein Herantasten; sie hat die normalen Empfindungskräfte nicht, aber sie bekommt immer mehr. Das ist die Bewegung in dem Film.

Çetinkaya: Wie eine Eizelle, ein Embryo, das wächst. Vielleicht wird sie geboren.

Lehmann: Am Schluss weint sie zum ersten Mal.

Kappelhoff: Genau; als würde sie keine „Erziehung zur Empfindsamkeit“[2] erfahren, aber zu ihren Empfindungen finden, als würde es bei ihr einfach viel länger dauern. Eine bestimmte Wahrnehmung der Welt: als wäre sie sehr weltlos; als müsste es nach und nach erst kommen, was die Welt eigentlich ist.

Carter: Das erinnert mich an einen sehr frühen Film von Werner Herzog: LAND DES SCHWEIGENS UND DER DUNKELHEIT (D 1971). Darin geht es um taubstumme Kinder, deren Dasein durch das Herantasten an Andere bestimmt wird. In einem Moment kommt eine Kommunikation zustande, indem eine Frau über Handbewegungen, Händchenhalten sozusagen, eine andere Sprache entwickelt; dadurch kann sie kommunizieren. Auch dort wird sehr stark die Frage verhandelt, wie Beziehungen, wie Kommunikation zustande kommt.

Lehmann: Es gibt in WANDA auf jeden Fall eine Bewegung dieser Art, von der Hermann [Kappelhoff] gerade gesprochen hat; ein Zur-Welt-Kommen. Gerade zu Anfang kann dieses Paar ja überhaupt nicht miteinander reden; stattdessen haben sie nur ihre körperlichen Impulse, zum Beispiel: Jetzt will ich hier weg. Sie haben also ein völlig unartikuliertes, ganz basales Gut-Schlecht-Empfinden, ein Verfolgen von Impulsen. Als er also unzufrieden mit ihr ist, kann er das nicht artikulieren, sondern ist einfach wütend, gibt Grunzlaute von sich. Sie müssen erst dazu kommen, dass sie so etwas wie einen Modus Operandi finden; zuerst haben sie nur eine impulshafte Gut-Schlecht-Einteilung.

Carter: Deshalb denke ich auch, dass der Protagonistin die psychologische Motivation fehlt; sie hat gewissermaßen kein Innenleben.

Çetinkaya: Wobei sie schon weiß, dass sie wegmuss; und damit liegt sie richtig, weil sie da untergehen würde. Aber wenn der Mann sie nicht rausgeschmissen hätte, wäre sie vielleicht einfach unter der Decke liegengeblieben, die nächsten dreißig Jahre.

Kappelhoff: Wie sie da unter der Decke liegenbleibt, finde ich eine schöne Parallelität. Und ich glaube, auf dem Sofa ist es ähnlich, als man plötzlich sieht, dass da jemand liegt. Genauso in der Szene, als sie im Hotelbett liegt, nur die Füße zu sehen sind und man sieht, dass sie Stöckelschuhe trägt. Die Szene ist ja ohne groß-

2 Vgl. Gustave Flaubert: *L’Éducation sentimentale. Histoire d’un jeune homme*. Paris 1869.

artige Bildqualität, aber auf einmal hat man ein sehr konkretes Gefühl von diesem Körper, der da im Bett liegt. Diese Konkretheit hat etwas sehr Schönes; noch dazu, wo sie in Embryonalstellung daliegt – ob das jetzt Zufall war oder nicht.

3.10 Figurenentwicklung: Psychologie contra Bewegungsbild

Carter: Und ich denke, dass es in dem Sinne nicht nur Genrekino ist, was da infrage gestellt wird, sondern überhaupt der psychologische Realismus, der eine bestimmte Entwicklung des Charakters erfordert. Bei ihr wird das ersetzt durch Bewegung, sie bewegt sich körperlich durch die Landschaft und treibt dadurch die Handlung voran. Es ist aber nicht so, als würde sie etwas aus ihren Begegnungen lernen; der Film ist kein Bildungsroman, keine Erziehung.

Kappelhoff: Stattdessen kommt langsam etwas zur Welt, von dem man nicht genau weiß, ob man es lieber doch nicht kommen lässt.

Kilerci-Stevanović: Aber nichtsdestoweniger bekommt man auf gewisse Weise eine Erklärung für das Dysfunktionale zwischen Mann und Frau. Durch ihre Reise wird ein bestimmter Eindruck vermittelt: Nicht warum, aber *wie* das, was wir ganz am Anfang gesehen haben, dieses dysfunktionale Familienbild, nicht funktionieren kann.

Kappelhoff: Ich bin nicht sicher, ob ich verstehe, was du meinst, aber das könnte für uns ein sehr hilfreicher Punkt sein. Das, was wir am Anfang sehen, ist ja reine Reproduktion; das, wodurch Mann und Frau definiert werden in dieser A STREETCAR NAMED DESIRE-Familie ist reine Reproduktion, die Figuren sind absolut zugeschüttet von dem Prozess des Kinderkriegens. Da ist überhaupt kein Platz, man kann sich niemanden vorstellen, der in dieser Situation zufrieden sein kann.

Kilerci-Stevanović: Also, bis zu der Gerichtsszene habe ich schon das Bild einer Familie mit ihren Mitgliedern gesehen. In dieser Szene sehe ich einen Moment des Auseinandergehens, des Auseinanderfallens genau dieser Familie. Und in der Reihe der Begegnungen, die die Hauptfigur macht, durch diese Zusammentreffen mit der Männlichkeit und ihr permanentes Scheitern an diesen Begegnungen, verstehe ich ein wenig das Bild der Dysfunktionalität vom Anfang.

Bakels: Diese Konstellation zwischen den beiden hat auch die Dimension, die du gerade beschrieben hast: Als sie da im Motel im Bett liegen, wirkt das wie die typischen „Szenen einer Ehe“[3], in denen man abends noch zusammen im Bett liegt

3 Vgl. SCENER UR ETT ÄKTENSKAP (SZENEN EINER EHE, Ingmar Bergman, SWE 1974).

und sich unterhält. Da überlagern sich zwei Dinge, und das ist das Argument, das ich meine, gerade bei Nazlı rausgehört zu haben: Im Grunde genommen steckt selbst in ihrem neuen Leben, welches ganz anders ist und durch ihre Art, sich treiben zu lassen, noch einfacher gemacht wird, das Alte immer noch drin; sie hat immer noch ihre Passivität, ordnet sich den Leuten unter, und es gibt weiterhin eine hierarchische Struktur in ihren Beziehungen. Sie erlebt ja mit Mr. Dennis gerade nicht die Entgrenzungs- und Befreiungserfahrung von BONNIE AND CLYDE, sondern das genaue Gegenteil.

Kilerci-Stevanović: Sein Verhalten wirkt wie das des klassischen langweiligen Ehemanns; er ist das Anti-Bild eines interessanten Gangsters, ein Anti-Clyde. Dafür besitzt er gewissermaßen eine irreale phantasmatische Dimension, über diesen Mikrokriminellen hinaus, der es natürlich nicht schafft, eine Bank zu überfallen.

Lehmann: Trotzdem gibt es von seiner Seite aus auf gewisse Art und Weise auch ein Interesse an ihr; selbst wenn er sagt: „Deine Haare sehen scheiße aus" – das hätte ihr Ehemann nicht gesagt, der hätte ihre Haare gar nicht angeguckt. Mr. Dennis hat zwar einen Defekt, eine emotionale Einschränkung, aber eben auch eine gewisse Obsession, die der Ehemann nicht hatte; es gibt also schon einen Unterschied zwischen diesen beiden Figuren.

Kappelhoff: Ich würde das mit der Dysfunktion gerne aufnehmen in Bezug auf die Tatsache, dass der Film dieses Kowalski-Stella-Blanche-Thema an den Anfang setzt; das ist gewissermaßen der Ausgangspunkt. Und wenn man es so betrachtet, stellt sich die Frage: Wie ist diese Ausgangssituation? Man hat eine Frau, die relativ weltlos ist und schließlich, nach und nach, zur Welt kommt. Besonders erfolgreich ist es vielleicht nicht, am Ende dort in der Kneipe zu landen; aber was ich damit sagen will, ist, dass es eventuell nicht um die Geschichte ihrer Befreiung gegenüber der Familie geht, sondern dass der Film an den Anfang setzt: „Das kann doch nicht sein, dass Liebe sich darin erschöpft, dass ich Stella oder Blanche bin." Das ist das Schöne an diesem Stück, das seltsamerweise immer wieder auftaucht: dass es eigentlich diese Situation ans Ende setzt. Dieses Stück ergibt eine Perspektive von: Es kann nicht sein, dass das die Möglichkeiten menschlicher Beziehungen, heterosexueller Beziehungen oder Liebesbeziehungen sind. Und das ist doch, wenn man sich diese kurze Szene am Anfang anschaut, auf gewisse Weise die Erkenntnis: Dableiben ist genauso schlimm wie weggehen. Und auf dieser Basis kann man dann erneut den Film und seine Themen rekapitulieren: das Fehlen von Empfindungen, wie die Protagonistin überhaupt erst eine Figur wird, wie sie herausfindet, was weh tut und nicht weh tut, etc.

Carter: Ich frage mich, ob der Film deswegen an diesem Punkt enden konnte, weil aus dem ganzen Film das Melodramatische ausgeklammert wird. Es sind

große Gefühle vorhanden, es werden große Gefühle gespürt und gespielt, aber nicht, wie in A STREETCAR NAMED DESIRE, ausgelebt. Die Protagonistin nimmt auch keine Opferrolle im klassischen Sinn ein; sie beobachtet und nimmt wahr, aber sie tobt sich nicht aus. Es gibt ein paar Momente, in denen sie sagt: Jetzt geht es nicht mehr weiter, zum Beispiel in der Vergewaltigungsszene; aber das Melodrama ist beinahe das einzige Genre, welches explizit aus dem Film ausgeklammert wird. Und das ist die Möglichkeit für die Figur, für die Regisseurin, anders zu empfinden.

4 Theorie: Genres als imaginäre Institutionen

4.1 Ways of Making Sense

Schon in dieser ersten Diskussion wird deutlich, wie wichtig der Begriff des Genres für die Fragen ist, die uns interessieren – und wie er sich produktiv machen lässt, um Vorstellungen vom Zusammenleben zu erproben. Ich möchte im Folgenden dieser Spur nachgehen und Genres unter dem Aspekt ihrer Arbeit an gesellschaftlichen Vorstellungen und Fantasien betrachten – genauer: als „imaginäre Institutionen" im Sinne von Cornelius Castoriadis. Was hat es mit dieser Formel auf sich?

Castoriadis interessiert sich für den Zusammenhang zwischen dem Gesellschaftlichen und dem Geschichtlichen. Diesbezüglich verfolgt er mit seinem Begriff der imaginären Institution zwei Fragen. Die eine lautet: Wie halten Gesellschaften zusammen, was sind ihre integrierenden Kräfte? Die andere lautet: Wie verändern sich Gesellschaften? Auf beide Fragen antwortet der Begriff der imaginären Institution, wobei Institution nicht statisch, sondern im engsten Zusammenhang mit dem Prozess des Instituierens gedacht werden muss. Folgt man Castoriadis, müssen Institutionen als Produkte des gesellschaftlichen Imaginären aufgefasst werden: Sie lassen sich nicht aus ihren sozialen Funktionen ableiten, sondern stellen genuine Schöpfungen und Neu-Schöpfungen im historischen Sinne dar. Gleichzeitig sind sie es, die das gesellschaftliche Sein als ein sinnhaftes Sein in Koexistenz erschließen:

> Die Schöpfung der instituierenden Gesellschaft – die instituierte Gesellschaft – ist jeweils die Schaffung einer gemeinsamen Welt (*kosmos koinos*) [...]. Diese Institution ist Institution einer Welt in dem Sinne, daß sie alles abdecken kann und muß, daß in ihr und durch sie grundsätzlich alles sagbar und vorstellbar sein muß und daß alles restlos in ein Netz von Bedeutungen eingeknüpft und Sinn haben muß.[1]

Genres machen diese imaginäre Dimension von Institutionen sehr gut sichtbar: Ihre Entstehung lässt sich nicht auf eine (funktionale oder sonstige) Letztbegründung zurückführen. Es handelt sich bei Genres vielmehr, so Stanley Cavell, um „ways of making sense"[2]: In ihnen wird die Erfahrung der sozialen Welt zu einer ästhetischen Erfahrung und damit zu einem sinnhaften Geschehen. Sie vermitteln dem Einzelnen in der Reflexivität des ästhetischen Gefühls den Zusammenhang

---

1 Cornelius Castoriadis: *Gesellschaft als imaginäre Institution. Entwurf einer politischen Philosophie* [1975]. Frankfurt a. M. 1990, S. 605.

2 Stanley Cavell: *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge / London 1979, S. 32.

https://doi.org/10.1515/9783110990690-004

zwischen dem Ich des „Ich fühle“ und einer Welt, die dieses fühlende Ich potenziell mit anderen teilt.

Zugleich jedoch ist das mit diesem Gefühl verbundene Genießen die Grundlage für Tendenzen zu Distinktion und Abgrenzung generischer Gemeinschaften im Sinne einer „legitimen Kultur“[3] – Tendenzen, die wiederum für andere gesellschaftliche Institutionen ausführlich belegt sind.[4] Schließlich sind speziell filmische Genres eingelassen in ein komplexes Zusammenspiel mit Institutionen im hergebrachten Sinne, von denen sie nur zu analytischen Zwecken getrennt werden können: mit den Kinos, den Algorithmen der Online-Plattformen, den Fernsehredaktionen, mit Filmkritik und Filmproduktion, und nicht zuletzt mit anderen Genres. Im affektiven Austausch zwischen diesen Instanzen, den filmischen Bildern und den Publika entsteht das, was wir üblicherweise als Genre zu fassen versuchen.[5] Dies gilt auch umgekehrt: Wie Christine Gledhill anmerkt, ist eine fundierte Vorstellung vom Begriff des Genres notwendig, um zu erfassen, wie genau das Gesellschaftliche und filmische Bilder miteinander interagieren.[6] Genres als Institutionen zu verstehen, scheint mir besonders in Hinsicht auf die folgenden vier Aspekte zielführend: den Aspekt der Zirkulation, den Aspekt des Erfahrungsraums, den Aspekt der Bedeutungsproduktion und schließlich den Aspekt des Gemeinschaftsgefühls.

Wie also vermittelt sich ein „Koexistenztyp“ (Castoriadis) – eine spezifische Weise des gesellschaftlichen Zusammenlebens – durch Genres? Was ist gemeint, wenn Cavell Genres als „ways of making sense“ beschreibt? Ich schlage vor, diese Frage zunächst teilweise zu beantworten, indem ich sie umformuliere: Genres produzieren Sinn und Bedeutung, insofern sie an der Produktion von Gemeinschaftsgefühlen teilhaben. Dabei verstehe ich Gemeinschaftsgefühle als Gefühl dafür, mit anderen die Sicht auf eine gemeinsame Welt zu teilen. Solch ein Gefühl hat zwei zentrale Aspekte: zum einen die Art, wie es sich anfühlt – also die Einschreibung einer Differenz im Feld des Ästhetischen,[7] und zum anderen die Art, wie es Einschluss und Ausschluss verteilt – also die Einschreibung einer Unterscheidung im Feld des Gesellschaftlichen.[8] Vermittels dieser beiden Aspekte mar-

---

3 Pierre Bourdieu: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* [1979]. Frankfurt a. M. 2018, S. 19 und passim.

4 Vgl. Michel Foucault: *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft* [1961]. Frankfurt a. M. 1969; ders.: *Die Ordnung des Diskurses* [1971]. Frankfurt a. M. 1991.

5 Vgl. Rick Altman: *Film/Genre*. London 1999.

6 Vgl. Christine Gledhill: Rethinking Genre. In: dies. / Linda Williams (Hg.): *Reinventing Film Studies*. London 2000, S. 221–243, hier S. 221.

7 Vgl. Jacques Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien* [2000]. Berlin 2006.

8 Vgl. Bourdieu: *Die feinen Unterschiede*.

kiert ein Gemeinschaftsgefühl eine je spezifische Relation zwischen dem Ästhetischen und dem Politischen. Nun ist die Frage soweit präzisiert, dass sie für die weiteren Überlegungen in diesem Abschnitt Orientierung bieten kann: Wie wird ein Gemeinschaftsgefühl instituiert? Wie wird es in der Erfahrung filmischer Bilder gesellschaftlich wirksam?[9]

Zunächst basiert das Gefühl, mit anderen eine Art des Fühlens zu teilen, auf dem affektiven Einbezug eines Publikums in der konkreten Entfaltung der Affektdramaturgie filmischer Bilder, also der zeitlichen Anordnung affektiver Intensitäten in den expressiven Registern der audiovisuellen Inszenierung:[10] Kamerabewegung, schwankende Lichtwerte, die Rhythmen der Montage, der Einsatz von Farbe, die Gestik, Mimik und Sprechakte der Schauspieler sowie der Sound und die Musik wirken zusammen und kreieren expressive Muster, das heißt Ausdrucksbewegungen. Auf der einen Seite durchläuft das Publikum diese Muster als eine Abfolge affektiver Intensitäten, die auf einer leiblichen Ebene Resonanz hervorrufen. Auf der anderen Seite beziehen sich Zuschauer*innen auf diese Muster als ihr eigenes Affiziert-Sein, das heißt: als ein Gefühl. Genres sind oft dadurch unterschieden worden, dass man sie mit distinkten Gefühlen in Verbindung gebracht hat: Horror, romantische Sehnsucht, Thrill und Gelächter korrespondieren beispielsweise vage mit bestimmten generischen Formationen des Hollywood-Kinos. Ein solch schematischer Ansatz läuft jedoch Gefahr, den historischen Wandel zugunsten vermeintlicher archetypischer Muster oder biologisch verankerter Reflexe aus dem Blick zu verlieren. Es ist deshalb geboten, noch eine weitere Differenzierung einzuführen, und zwar durch den Begriff des *Modus* bzw. der *Modalität*:

> Modalities can be defined as specific aesthetically organised forms of experiencing and perceiving the world. They are not merely rules of organising narrative events, but rather systems of addressing, modelling, and differentiating experience. A modality is a "mode of conception and expression" that must be regarded as a "sense-making system" and the different modalities are "related but significantly different versions of reality."[11]

9 Für Castoriadis ist dies, also die Frage „nach der Entstehung des Sinns, nach der Schaffung neuer Systeme von Signifikanten und Signifikaten", die „historische Frage *par excellence*". Castoriadis: *Gesellschaft als imaginäre Institution*, S. 238.

10 Vgl. Hermann Kappelhoff / Hauke Lehmann: The Temporal Composition of Affects in Audiovisual Media. In: Antje Kahl (Hg.): *Analyzing Affective Societies. Methods and Methodologies*. London / New York 2019, S. 120–139.

11 Hermann Kappelhoff / Matthias Grotkopp: Film Genre and Modality. The Incestuous Nature of Genre exemplified by the War Film. In: Sébastien Lefait / Philippe Ortoli (Hg.): *In Praise of Cinematic Bastardy*. Newcastle upon Tyne 2012, S. 29–39, hier S. 31.

Modi können von ihrer Funktion her als das „Medium“ aufgefasst werden, „in dem das Genresystem operiert“; sie sind „genreproduzierende Maschinen“.[12] Einige Beispiele für Modi sind der melodramatische Modus, der tragische Modus, der realistische Modus, der Modus des Suspense und der komödiantische Modus. Jeder dieser Modi bezieht sich auf eine bestimmte Reihe von kulturellen und historischen Umständen, aus denen er hervorgegangen ist. Jeder dieser Modi impliziert zudem eine jeweils andere Konzeptualisierung der Beziehung zwischen sozialer Existenz und ästhetischer Erfahrung. Kappelhoff und Grotkopp beschreiben und erörtern fünf Hauptaspekte, anhand derer die Modi unterschieden werden können und durch die sie die ästhetische Erfahrung der Welt organisieren: 1. die zeitliche und räumliche Organisation der Wahrnehmung, 2. der Körper und das Gesicht und ihre Performanz, 3. die emotionalen Register, die ausgedrückt und modelliert werden, 4. die Sprache und 5. soziale Konstellationen.[13] Wie diese Aufzählung zeigt, operieren Modi auf einer grundlegenderen Ebene der Sinngebung als Genres. Auf dieser Ebene kommunizieren sie mit den anderen historisch gewachsenen symbolischen Systemen einer Gesellschaft wie beispielsweise ihren politischen Strukturen, ihren ideologischen Grundlagen, ihrer wirtschaftlichen Organisation oder ihrem wissenschaftlichen Diskurs, und sind mit diesen eng verflochten. Auf dieser Ebene tritt die imaginäre Dimension dieser kulturellen und sozialen Grundlagen am deutlichsten zutage. Wie Castoriadis bemerkt: „Die Institution der Gesellschaft ist Institution einer Welt von Bedeutungen, die als solche offensichtlich eine Schöpfung, eine jeweils besondere Schöpfung ist.“[14]

Betrachten wir die Implikationen der obigen Liste: Durch die Einführung des Begriffs der Modi erhalten wir nun eine Verbindung zwischen der affektiven Dimension der ästhetischen Erfahrung und der Erfahrung einer Welt. Das Sehen eines Genrefilms umfasst also mehr als eine bloße Abfolge von affektiven Intensitäten; insofern ein Film auf die Landkarte des ihn umgebenden Genresystems verweist, „adressiert er seine Zuschauer, indem er ihnen Andockstellen anbietet, die einen gemeinsamen Grund für emotionale Teilhabe bilden, eine Welt, die ihnen vertraut ist, eine Welt, in der sie einen Platz haben“.[15] Genrefilme positionieren ihre Zuschauer*innen gleichzeitig als konkrete, zu affizierende Lebewesen und als gesellschaftlich verfasste Wesen, die durch kollektiv und historisch strukturierte Seins- und Verhaltensweisen geprägt sind. Die von Grotkopp und Kappelhoff aufgeführten fünf Aspekte dienen als Knotenpunkte, die die affektive Dimension der Zuschauererfahrung mit der imaginären Dimension verbinden, die diese Erfahrung

12 Vgl. Gledhill: Rethinking Genre, S. 223 bzw. S. 227, meine Übersetzung.
13 Vgl. Kappelhoff / Grotkopp: Film Genre and Modality, S. 31–32.
14 Castoriadis: *Gesellschaft als imaginäre Institution*, S. 395.
15 Kappelhoff / Grotkopp: Film Genre and Modality, S. 30, meine Übersetzung.

in historisch und kulturell spezifischer Weise prägt.[16] In Bezug auf die Rolle des Körpers schreibt Moira Gatens beispielsweise:

> The imaginary body is socially and historically specific in that it is constructed by: a shared language; the shared psychical significance and privileging of various zones of the body (for example, the mouth, the anus, the genitals); and common institutional practices and discourses (for example, medical, juridical and educational) which act on and through the body.[17]

Einerseits privilegiert also ein Genre wie der Hollywood-Western verschiedene Zonen des menschlichen Körpers (die Augen, die Hände, die Hüfte), entwickelt eine spezifische Art des Sprachgebrauchs (sparsam und langsam) und bringt den menschlichen Körper in Konstellationen mit anderen Körpern und Maschinen (Züge, Pferde, Stiefel, Totempfähle, Revolver), mit dem umgebenden Raum und mit der Horizontlinie. Er setzt ihn verschiedenen Intensitäten aus: dem Tempo einer Verfolgungsjagd, dem Chaos – oder der stillen Spannung – einer Schießerei, der schmerzhaften Langsamkeit eines Marsches durch die Wüste. So entsteht eine bestimmte Vorstellung vom menschlichen Körper und dem, was dieser zu tun imstande ist (reiten, einen Hut tragen, sich im Saloon prügeln, von Staub bedeckt werden, auf der Lauer liegen, sich betrinken, sich in einem Sessel entspannen, erschossen werden und von einem Dach fallen ... aber nicht so sehr Fahrrad fahren[18]), und wie sich dieses Tun anfühlt. Diese Idee entsteht andererseits in der Vielzahl der einzelnen Akte des Filmesehens – nicht nur zwischen Filmen und ihrem Publikum, sondern auch zwischen Filmen und anderen Filmen. Wie Cavell es so treffend ausdrückt: Die Filme eines Genres „*are what they are* in view of one another“.[19] Das bedeutet, dass es keine bereits existierende Vorstellung vom Körper gibt, die dann über audiovisuelle Bilder an das Publikum herangetragen wird. Vielmehr entsteht diese Idee notwendigerweise aus dem affektiven Austausch, wie Gilles Deleuze und Félix Guattari ihn beschreiben:

> Wir wissen nichts von einem Körper, wenn wir nicht wissen, was er vermag, das heißt, welche Affekte er hat, wie sie sich mit anderen Affekten, den Affekten eines anderen Körpers,

---

16 „[...] we are historical beings whose language, stock of images and social practices constitute an unconscious dimension of our cultural heritage. [...] These are embodied habits, the origins of which have been long forgotten, and have now become second nature. These are precisely the terms in which Pierre Bourdieu speaks of the notion of *habitus*. Moreover, he sees this notion as capable of explaining how it is that our social institutions appear to be resilient to change.“ Moira Gatens: *Imaginary Bodies. Ethics, Power and Corporeality*. London / New York 1996, S. xi.

17 Gatens: *Imaginary Bodies*, S. 12.

18 Außer in Butch Cassidy and the Sundance Kid (George Roy Hill, USA 1969).

19 Stanley Cavell: *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge / London 1981, S. 29.

> verbinden können oder nicht, um ihn entweder zu zerstören oder von ihm zerstört zu werden, um entweder zu handeln oder zu leiden, oder um mit ihm einen Körper zu bilden, der noch mehr vermag als er.[20]

Der oben besprochene Film, WANDA (Barbara Loden, USA 1970), ist ein gutes Beispiel für diese These: Die Art und Weise, wie Wanda mit ihrer Umwelt interagiert, steht keineswegs von vornherein fest. Vielmehr entfaltet sie sich in der Dauer des Filmesehens als ein Gefühl für den Körper dieser Figur, für die Art, wie er sich mit dem umgebenden Raum verbindet, wo er sich abstößt und wohin er gezogen wird. Wie wir im Gespräch herausgearbeitet haben, lässt sich dieses Entfalten als Anspielen und Verwerfen verschiedener generischer Modalitäten beschreiben; als ein Versuch, zwischen den bekannten Mustern einen neuen Weg zu beschreiben.

Wir können nur wissen, was ein Körper tun kann, wenn wir ihm in seinem affektiven Potenzial begegnen. Es ist daher wichtig, Genres nicht einfach als Ausdruck bestimmter Weltanschauungen und als eine Art ritueller Verstärkungsmechanismus für diese Anschauungen zu betrachten. Sie sind weit davon entfernt, eine kommunikative Einbahnstraße zu sein, die den Zuschauer*innen bestimmte Botschaften vermittelt, wie Rick Altman betont: Sie seien kein transparentes Kommunikationsmittel zwischen Sender und Empfänger, sondern müssten als Arena eines Kampfes angesehen werden, der zwischen verschiedenen Nutzern stattfindet.[21] Dieser Kampf kann als ein dynamischer Prozess beschrieben werden, in dem Genre-als-System mit Genre-als-Performanz interagiert und in Konflikt gerät.

4.2 Genre: System und Performanz

Kappelhoff und Grotkopp beschreiben die Pluralität der Modi als eine Landkarte, auf der die Genres „Wege durch dieses gemeinsam geteilte Territorium von Erfahrungsformen“[22] einzeichnen. Nach dieser Vorstellung sind Genres von ihrer Entstehung an hybride Konstruktionen, die nicht nur historisch variabel sind, sondern auch eng mit der Entwicklung, der Transformation und dem Verschwinden von Modi, anderen Genres und Subgenres verwoben sind – sowohl in produktionsästhetischer Hinsicht als auch in Bezug auf ihre poetologischen Dimensionen. Dies impliziert, dass Genres nicht nur im Plural existieren, sondern dass sie ein System bilden. Dieses System beschreibt einen Raum, in dem sich ästhetische und themati-

20 Gilles Deleuze / Félix Guattari: *Tausend Plateaus* [1980]. Berlin 1992, S. 350.
21 Vgl. Altman: *Film/Genre*, S. 99.
22 Kappelhoff / Grotkopp: Film Genre and Modality, S. 39, meine Übersetzung.

sche Fragen mit industriellen und institutionellen Prozessen, historischen, gesellschaftlichen und kulturellen Auseinandersetzungen überschneiden.[23] In der Tat, so Altman, können Genres nur deshalb als Institutionen dienen, weil sie ihrerseits von anderen, materiell weitaus konkreteren Institutionen gestützt werden.[24] Infolgedessen ist ein Genresystem in all seinen Verflechtungen von Machtbeziehungen durchdrungen. Interessanterweise sind einige dieser Verflechtungen historisch stabiler als andere, sodass innerhalb des Systems und zwischen seinen verschiedenen Akteuren notwendigerweise eine gewisse Ungleichzeitigkeit entsteht. Eine Institution wie ein Genresystem ist daher nicht so sehr als monolithische Struktur zu betrachten, sondern vielmehr als ein umkämpftes Terrain, das zeitliche – und affektive – Spannungen zwischen Sedimentation und Umbruch, zwischen Dominanzbestrebungen und Dispersionstendenzen moderiert. Michel de Certeau beschreibt solche asymmetrischen Konstellationen als Konflikte zwischen Strategien und Taktiken, das heißt zwischen einer „Berechnung von Kräfteverhältnissen“[25], die von einem Eigenem, einem fest umrissenen Ort ausgehen kann (Strategie), und einem „Kalkül, das nicht mit etwas Eigenem rechnen kann“[26], sondern die Gelegenheit ergreifen muss, wo sie sich bietet (Taktik). Strategien zielen durchaus nicht ausschließlich auf Stillstand ab; sie operieren jedoch unter der Prämisse der Kontrolle. Taktiken dagegen nutzen die peripheren Schlupflöcher aus, die das zentral gesteuerte System offenlässt.

Überträgt man diese Beschreibung auf das Phänomen des Genres, so lässt sich feststellen, dass es immer wieder Versuche gibt, die Grenzen eines bestimmten Genres, oder besser: Genresystems, zu definieren – zu bestimmen, was dazugehört und was nicht, sowie stetige Bemühungen, diese Definitionen zu unterlaufen. Ein gut dokumentiertes Beispiel für einen groß angelegten Umbruch in der Landschaft des Hollywood-Genresystems findet sich im Kino des sogenannten New Hollywood, als gegen Ende der 1960er Jahre die Sujets und Bilder des ehemaligen Underground-Kinos vehement an die Oberfläche der allgemeinen, öffentlichen Sichtbarkeit streben und sich dabei jener Inszenierungsformen bedienen, die zuvor der ‚anspruchsvollen‘ Unterhaltung vorbehalten waren. In ihrem Angriff auf die Ausgrenzungsmechanismen des vermeintlich guten Geschmacks definieren die Filme des New Hollywood die Einteilungen und Unterscheidungen des klassischen Genresystems drastisch neu (Road Movies wie WANDA sind sichtbarer Ausdruck dieses Prozesses). Dadurch verändern sie die Art und Weise, wie die Zuschauer*innen im

23 Vgl. Gledhill: Rethinking Genre, S. 221.

24 Vgl. Altman: *Film/Genre*, S. 91.

25 Michel de Certeau: *Kunst des Handelns* [1980]. Berlin 1988, S. 23.

26 De Certeau: *Kunst des Handelns*, S. 23.

Kino affektiv angesprochen werden.[27] In diesem Sinne reagieren die Filme taktisch auf die dem klassischen System innewohnenden strategischen Vorgaben; sie fügen sich in dessen Logik ein und verändern sie, indem sie sich dessen Elemente aneignen und einige von ihnen umfunktionieren. Durch diesen Prozess der Aneignung interpretieren sie das System neu und werden dabei selbst zum Teil dieses Systems.

Eine theoretische Grundlage für de Certeaus Ansatz ist seine Adaption von John Searles Konzept des Sprechakts, das auf der Unterscheidung zwischen Kompetenz und Performanz beruht. Nach de Certeau bestimmen die der Sprache inhärenten ideologischen Muster (die mit dem System und der Kompetenz assoziiert sind) das Subjekt, das einen Sprechakt vollzieht, nicht vollständig. Vielmehr eröffnet jede Aufführung die Möglichkeit, sich das System auf eine Weise anzueignen, die von seinen Schiedsrichtern und Hütern nicht vorhergesehen wurde.

Um gesellschaftlich wirksam zu werden, sind Filmbilder darauf angewiesen, gesehen, das heißt von einem Publikum angeeignet zu werden. Erst durch die Lust von Zuschauer*innen an der ästhetischen Erfahrung und durch ästhetische Urteile werden die audiovisuellen Bilder öffentlich sichtbar – zum Beispiel als Vertreter eines bestimmten Genres. In der Tat sind es nicht nur die Betrachter*innen, die diese Macht ausüben; sie erstreckt sich auf alle Instanzen, die an der Entstehung und Aufrechterhaltung eines Genresystems und seiner vielfältigen Elemente beteiligt sind. Dementsprechend stellt Altman fest: „Whatever intrinsic characteristics generic material may have had prior to its recognition as a genre, it is actively modified by those who pronounce the genre's name, describe its traits, exhibit it, reproduce parts of it, or otherwise make use of its potential."[28]

Das Gefühl, eine Welt mit anderen zu teilen, kann mit jeder neuen Aufführung eines Genres immer wieder neu erzeugt werden. Insofern ist es wiedererkennbar. Aber das Gefühl wird nicht nur erkannt und möglicherweise durch Iteration verstärkt. Es ist auch an die Instanz der Aufführung, also an den sozial situierten Akt des Filmesehens, gebunden. Insofern ist es dem Wandel unterworfen. Félix Guattari greift die Frage der Performanz auf, wenn er den Begriff der „film-viewing acts" einführt, ebenfalls, wie de Certeau, mit ausdrücklichem Bezug auf Searles Sprechakttheorie.[29] Ihm zufolge geht es bei den filmischen Bildern nicht in erster Linie um die

27 Vgl. Hauke Lehmann: *Affektpoetiken des New Hollywood. Suspense, Paranoia und Melancholie*. Berlin / Boston 2016; Hermann Kappelhoff: *Realismus. Film und die Politik des Ästhetischen*. Berlin 2008, S. 152–175.

28 Altman: *Film/Genre*, S. 98.

29 Félix Guattari: Die Couch des Armen [1975]. In: ders.: *Die Couch des Armen. Die Kinotexte in der Diskussion*, hg. von Aljoscha Weskott, Nicolas Siepen, Susanne Leeb, Clemens Krümmel und Helmut Draxler. Berlin 2011, S. 7–22, hier S. 20.

mehr oder weniger getreue Wiedergabe einer vorausgesetzten Realität, sondern um die „Herstellung eines bestimmten Typs von Verhalten", das er „kinematografische Performanz" nennt:[30] die Einbeziehung des Publikums und seine Verbindung mit der bildproduzierenden Maschine des Kinos. Indem er diesen performativen Akt beschreibt und ihn mit den Sprechakten vergleicht, die im klassischen psychoanalytischen Setting auf der Couch vollzogen werden, weist Guattari darauf hin, dass das Unbewusste im Kino „partiell der Diktatur des Signifikanten [entgeht], es lässt sich nicht auf ein sprachliches Faktum reduzieren, es respektiert nicht länger [...] die klassische Dichotomie der Kommunikation zwischen Sprecher und Hörer".[31]

Damit ist keineswegs eine Utopie des Kinos formuliert – bewusst fügt Guattari ein „partiell" in seine These ein, und er erkennt an, dass das Kino oft im Dienst der herrschenden Ordnung operiert. Jedoch beschreibt er eine Möglichkeit. Er liefert an dieser Stelle ein Argument dafür, den Akt des Filmesehens als eine Art von Kommunikation zu konzeptualisieren, die sich weder auf den Inhalt des Kommunizierten konzentrieren, noch sich um die Einhaltung der Regeln des normativen Diskurses kümmern muss:

> Im Kino hat man nicht mehr das Wort; es spricht statt Deiner; man hält Dir den Diskurs, von dem die Kinoindustrie sich einbildet, dass Du ihn gerne hören würdest; eine Maschine behandelt Dich wie eine Maschine, und wesentlich ist nicht das, was sie Dir sagt, sondern jene Art von Auflösungstaumel, den Dir die Tatsache verschafft, derart maschinisiert zu werden.[32]

In Anlehnung an de Certeau und Guattari lässt sich die „kinematografische Performanz" irgendwo zwischen dem Akt des Drogenkonsums und dem des Lebensmitteleinkaufs im Supermarkt einordnen. Beide skizzieren eine kapitalistische Landschaft – oszillierend zwischen Bedrohung und Verheißung –, in der die Konsumenten ihre Wünsche verfolgen, schwankend zwischen dem Bedürfnis nach Autonomie und dem Verlangen, sich zu verlieren. Die kinematografische Performanz könnte dann als Teilnahme an einem Sprechakt in einer Sprache ohne Grammatik, nur mit Konventionen und ohne klare Grenzen zwischen Sprecher und Zuhörer verstanden werden. In dieser Perspektive dienen Genres als Orientierung ermöglichende Kontrollpunkte, Kreuzungen, Leitungen und Schnittstellen im Fluss von Zeichen, Klängen, Zeitmustern, Gesichtsausdrücken, Erinnerungen, Klischees und Fantasien.

---

30 Guattari: Die Couch des Armen, S. 8.

31 Guattari: Die Couch des Armen, S. 13–14.

32 Guattari: Die Couch des Armen, S. 17.

4.3 Lust und Distinktion – und Geschichte

Folglich sind Genres Möglichkeiten, Sinn zu erzeugen, und zwar nicht auf abstrakte Weise, sondern indem sie ein konkret verkörpertes Filmpublikum in Bezug auf die Entfaltung einer Welt und eine spezifische Art und Weise der Wahrnehmung dieser sich entfaltenden Welt verorten – wobei die Art und Weise der Entfaltung und die Art und Weise der Wahrnehmung zwei Seiten derselben Medaille sind. Das heißt, es gibt zwei Seiten einer solchen Gemeinsamkeit: Die eine besteht in dem ästhetischen Vergnügen, eine Welt auf eine bestimmte Weise zu sehen und sich darin zu verlieren. Die andere besteht in der Art und Weise, wie dieses ästhetische Vergnügen zu einem Grund für Unterscheidungen wird, der es ermöglicht, sich wieder zu finden (und die anderen als Andere zu verorten).

Als „Konventionen, die Fantasien zum Alltag ins Verhältnis setzen“[33] öffnen Genres einen Raum der Erfahrung für Zuschauer-Konsument*innen, sodass diese sich selbst mit Blick auf Geschichte, kulturelle Differenz, sozialen Status, Sexualität und politische Überzeugungen orientieren und situieren können. Diese Praxis, sich selbst zu verorten oder sich in einer bestimmten Position angesprochen zu fühlen und dieses Angesprochenwerden mit anderen zu teilen, wird durch die Art und Weise strukturiert, wie Genres „singuläre in allgemeine oder exemplarische Erfahrung“[34] umwandeln: indem sie auf das Imaginäre zurückgreifen und es in erkennbare Muster affektiver Intensitäten verwandeln – erkennbar als das Gefühl, auf eine bestimmte Weise körperlich betroffen und affiziert zu sein; sei es in einer „gross-out“-Komödie wie THE HANGOVER (Todd Phillips, USA 2009), in einem „Chick Flick“[35] wie LEGALLY BLONDE (Robert Luketic, USA 2001) oder in einem Fantasy-Epos wie THE LORD OF THE RINGS (Peter Jackson, NZ / USA 2001–2003). Es ist dieses Wiedererkennen, das als Ankerpunkt für das verkörperte Sensorium eines Publikums dient und es ermöglicht, zwischen verschiedenen Erfahrungen Vergleiche zu ziehen, Transformationen zu spüren und auch Unterscheidungen zu treffen – mit anderen Worten: affektiv zu denken.

Diese Unterscheidungen wiederum entstehen nicht nur innerhalb des Genres, sondern auch, um das mit ihm verbundene Vergnügen als ein spezifisches abzugrenzen – als ein von den Normen der Gesellschaft in besonderer Weise abweichendes. Altman schreibt: „To accept the premises of a genre is to agree to play within a special set of rules, and thus to participate in a community precisely *not* coterminous with society at large.“[36] Wie ich vorschlagen möchte, ist dieser

---

33 Lauren Berlant: *Cruel Optimism*. Durham / London 2011, S. 6, meine Übersetzung.

34 Berlant: *Cruel Optimism*, S. 6, meine Übersetzung.

35 Vgl. Sarah-Mai Dang: *Chick Flicks. Film, Feminismus und Erfahrung*. Hamburg 2016.

36 Altman: *Film/Genre*, S. 158.

implizite (oder explizite) Akt der Distanzierung von dem, was man als Normen des gesellschaftlichen Zusammenlebens wahrnimmt, genuin mit der affektiven Dimension der ästhetischen Erfahrung eines Genres verbunden (Altman deutet diese Dimension an, wenn er behauptet: „every genre film is in some sense ‚gross'"[37]). Ein Zeuge für diese Behauptung ist Pierre Bourdieu, der in seiner *Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* das generische Prinzip mit einem spezifischen Modus exzessiver Affektivität verknüpft, der in der modernen Kunst seine emphatisch vorgetragene Gegenrede findet. Er sei hier ausführlich zitiert:

> Es wäre verfehlt zu meinen, das Distinktion, also Unterschiede setzende Verhalten [...] sei ein bloß beiläufig mitwirkendes Moment der ästhetischen Disposition. Vielmehr beinhaltet der reine Blick einen Bruch mit der alltäglichen Einstellung zur Welt, und bezeichnet darin gerade auch einen Bruch mit der Gesellschaft. Ortega y Gassets Ausführungen zur modernen Kunst ist durchaus zu folgen, wenn er dieser [...] eine systematische Ablehnung alles „Menschlichen" bescheinigt – aller Leidenschaften, Empfindungen und Gefühle, in die sich die *gewöhnlichen* Menschen in ihrer *gewöhnlichen* Existenz verstricken, so gut wie aller Themen und Objekte, durch die sie provoziert werden [...]. Das „Menschliche" verwerfen, das heißt offensichtlich verwerfen, was allgemein [orig.: générique], will heißen, *gemein*, „leicht" und unmittelbar zugänglich ist, in erster Linie all das, wodurch das ästhetische Tier auf pure Tierheit, auf Sinnenlust und sinnliche Begierde erniedrigt wird [...]. Deutlich wird, daß sich der „reine" Blick nur schwer beschreiben läßt, ohne daß im selben Akt auch der naive Blick, gegen den jener sich definiert, beschrieben wird – und umgekehrt. Und deutlich wird auch dies: Daß es eine neutrale, unparteiische, „reine" Beschreibung weder der einen noch der anderen antagonistischen Sicht gibt [...].[38]

Man kann das, was Bourdieu als eine Art Anti-Genre-Gefühl beschreibt, umkehren und in eine Beschreibung des Gemeinsinns einer generischen (das heißt imaginierten) Gemeinschaft verwandeln – mit der entscheidenden Wendung, dass nun das, was generisch ist, nicht zugleich gemeinsam ist, sondern sich gerade in der Abweichung vom gemeinsam Geteilten zeigt. Dies offenbart die Krux, die jeder Abgrenzung von Gemeinschaft zugrunde liegt: die Notwendigkeit der Ausgrenzung, und zwar, wie Bourdieu zeigt, der sich gegenseitig bedingenden Ausgrenzung. Diese Notwendigkeit und ihre (totalitären) Implikationen – wenn wir Bourdieus Beschreibung wirklich umkehren, gelangen wir letztlich zu einer Definition dessen, was „menschlich" ist und was nicht – sind auch der Grund dafür, dass der Begriff der Gemeinschaft nur unter der Prämisse der Kritik und Dekonstruktion wieder Eingang in die politische Philosophie gefunden hat.[39] Bourdieu wiederum analysiert,

37 Altman: *Film/Genre*, S. 158.

38 Bourdieu: *Die feinen Unterschiede*, S. 62–63.

39 Vgl. Joseph Vogl (Hg.): *Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen*. Frankfurt a. M. 1994.

wie die Reaktion gegen alles, was die vermeintlich rohe Sensibilität der „*gewöhnlichen* Menschen" anspricht, unter dem Vorwand des „reinen Blicks" einen eigenen mächtigen Ausschlussmechanismus hervorgebracht hat, der natürlich auch „einen Bruch mit der Gesellschaft" impliziert. Altman spricht diese Trennung an, wenn er die öffentliche Enthüllung von Genrevorlieben mit einem Coming-out vergleicht: „the generic *coming out* process simultaneously involves *coming into contact* with a select group of genre fans".[40] Indem er eine Geschmacksgemeinschaft mit Menschen vergleicht, die durch die Offenlegung ihrer sexuellen Orientierung eine Gemeinsamkeit finden (wenn auch möglicherweise das Gefühl der Gemeinsamkeit, für ihre Sexualität beschämt und angegriffen zu werden), weist Altman darauf hin, wie eine Art und Weise, Bilder zu konsumieren, zu verbreiten und auch herzustellen, nicht nur als mediale Praxis, sondern als Konstituierung einer audiovisuellen Kultur verstanden werden kann – einer Lebensweise, deren spezifische Sensibilität nicht von ihrem Anspruch auf öffentliche Sichtbarkeit und politische Repräsentation getrennt werden kann. Hermann Kappelhoff hat die schöpferische Dimension, die diesem Konzept der audiovisuellen Kultur innewohnt, als Poiesis des Filmesehens konzeptualisiert.[41]

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen ist es daher wichtig, noch einmal zu betonen, dass das hier skizzierte Gemeinschaftsgefühl in erster Linie einen prekären affektiven Zustand bezeichnet, der eng mit der zeitlichen Ausdehnung der kinematografischen Performanz selbst verknüpft ist – und der dennoch ein Zustand ist, der seine Übersetzungen in andere Bereiche des gesellschaftlichen Diskurses sowie in die Herstellung neuer und anderer audiovisueller Bilder finden kann. Dies verweist schließlich auf die historische Dimension der hier vorgestellten Konzeptualisierung des Genrebegriffs und auf die Möglichkeit, Genres als genuinen Modus des Wahrnehmens und Denkens der historischen Dimension von Gesellschaft zu betrachten. Wie Castoriadis betont:

> Die Geschichte ist wesentlich *poiesis*, und zwar nicht nachahmende Poesie, sondern ontologische Schöpfung und Genese im und durch das Tun und das Vorstellen/Sagen der Menschen. Auch dieses Tun und dieses Vorstellen/Sagen instituiert sich von einem bestimmten geschichtlichen Augenblick an als denkendes Tun oder sich vollbringendes Denken.[42]

Ein Denken im Werden, ein Denken, das nicht bereits als feste Bedeutungseinheit vorliegt, sondern sich verzweigt, Verbindungen herstellt und auf sich selbst zurückgreift: So ließe sich das Potenzial ästhetischer Erfahrung in aller Kürze um-

40 Altman: *Film/Genre*, S. 159.

41 Vgl. Hermann Kappelhoff: *Kognition und Reflexion. Zur Theorie filmischen Denkens*. Berlin / Boston 2018.

42 Castoriadis: *Gesellschaft als imaginäre Institution*, S. 13.

reißen. Genres können als Mittel betrachtet werden, um diesen Erfahrungen einen Sinn zu verleihen – nicht durch die Schaffung von Begriffen, sondern dadurch, dass sie Zuschauer*innen Bezugspunkte für ihre Sinnestätigkeit bieten. Die Tatsache, dass dieses Schaffen neuer Bezugspunkte immer auch mit der Markierung neuer Grenzverläufe einhergeht, beschreibt das Spannungsfeld, das sich durch den Begriff des „deutsch-türkischen Kinos“ eröffnet.

5 Gespräch: Einen Film machen, einem Gefühl folgen, eine Position finden

5.1 Ein Film, eine Position

Lehmann: Als es vorhin um A STREETCAR NAMED DESIRE (Elia Kazan, USA 1951) ging, fiel sinngemäß die Bemerkung, dass WANDA (Barbara Loden, USA 1970) da anfängt, wo A STREETCAR NAMED DESIRE aufhört, mit der Feststellung, dass es so nicht funktioniert. Das fand ich als Ausgangsfrage interessant, weil sich da, wenn es um die Begegnung des Films mit dem Publikum geht, die Frage stellt, worauf der Film eigentlich abzielt. Ich habe da eine Fassbinder-Bemerkung im Kopf: Er sagt, die Welt, die in seinen Filmen gezeigt wird, soll eigentlich einen Widerspruch herausfordern, dazu führen, dass der*die Zuschauer*in sagt: „Nein, so nicht!“ Und das ist meiner Meinung nach für diese Frage, was das Filmesehen mit dem Filmemachen zu tun hat, relevant insofern, als sich bei WANDA und den anderen Filmen die Frage stellt, was das eigentlich für eine Zuschauerhaltung, Zuschauerposition ist. Anders gesagt, was für eine Sichtweise ist in diesem Film aufgehoben und, auf der anderen Seite, was für ein Publikum wird imaginiert? Ich bin der Meinung, dass man WANDA als eine bestimmte Positionierung beschreiben kann, die sagt, so wie es am Ende von diesem Film ist, kann das nicht der Zustand sein, mit dem wir uns begnügen, mit dem wir uns zufriedengeben. Dieses Verhältnis könnte vielleicht ein Ausgangspunkt sein.

Kappelhoff: Ich finde allerdings, was du jetzt sagst, geht ein wenig in eine andere Richtung, die ich auch sehr wichtig finde; ich weiß nur nicht, wie man sie theoretisch fassen kann. Man sagt das ja so, vor allem unter Leuten, die mehr mit Filmen zu tun haben, dass sie einen verändern; aber es gibt etwas sehr Konkretes daran: Ich kann Filme anhand dessen unterscheiden, wieviel sie bei mir in Gang setzen; und zwar nicht ein Nachdenken im Sinne eines Rätselratens oder Verstehens, sondern in einer Art von: Ich habe Lust, zu denken. Und das kenne ich nicht nur von Filmen, sondern zum Beispiel auch vom Theater oder von Ausstellungen; dieses In-Gang-gesetzt-Werden als etwas, das dich dazu bringt, dich belebt zu fühlen. Und wenn ich an gestern zurückdenke, glaube ich, war dieses Gefühl bei uns allen da. WANDA war also ein Film, der einen sofort – auch wenn man im Nachhinein merkt, dass da noch mehr drinsteckt – irgendwie belebt, zum Nachdenken anregt.

Carter: Ich frage mich, ob es nur das Denken ist, was da in Gang gesetzt wird; gerade bei diesem letzten Bild ist unter anderem auch eine Utopie enthalten, die Vorstellung: Es könnte etwas Anderes passieren. Dadurch wird man nicht nur

https://doi.org/10.1515/9783110990690-005

zum Nachdenken gebracht, es entstehen auch Fantasien, wie sich die Welt anders gestalten könnte.

Bakels: Das spricht auch die filmische Virtualität an, die genau diesem Verhältnis, das Hauke [Lehmann] gerade schon angesprochen hat, zwischen A STREETCAR NAMED DESIRE und WANDA, zugrunde liegt. Erstmal, bevor es in irgendeiner Art und Weise ein Statement ist, ist dieses Verhältnis ja ein ästhetisches Spiel – all diese Filme zu nehmen und dadurch diese Welten aufzurufen: Wir gehen durch A STREETCAR NAMED DESIRE, wir gehen durch BONNIE AND CLYDE (Arthur Penn, USA 1967), und das sind alles uns vertraute Welten; und gleichzeitig gibt es dieses Prinzip, wie in der Musik, dass jeder neue künstlerische Akt ein Akt der Variation ist. Man nimmt also einerseits das Vertraute, und aus dem Vertrauten heraus nimmt man eine Positionierung vor, macht etwas Anderes mit der Vorlage und lässt es in eine andere Richtung laufen. Und ich glaube, gerade in diesem Knoten, wo wir diese fiktionalen, uns bekannten Welten haben, und in dem dann jeweils dieses Anders-Ausspielen liegt, wird genau das begründet, was Erica [Carter] gerade beschrieben hat: dass man in diesen Momenten eine gewisse Erfahrung von Virtualität macht, eine Erfahrung, dass in diesen ganzen Welten und Konstellationen Möglichkeiten drinstecken, die in dem einen Ausbuchstabieren noch nicht ausgeschöpft sind. Und ich könnte mir vorstellen, dass es für Kreativschaffende eine große Herausforderung ist, genau diese Wege nochmal aufzugreifen.

Kappelhoff: Ich würde gerne auf den Begriff des Denkens zurückkommen; das hat damit zu tun, dass ich dazu tendiere, „Denken" als sehr emphatisch zu verstehen, und dass ich es mir ohne Körper überhaupt nicht vorstellen kann. Es ist für mich in Bezug auf den Film kein intellektuelles Spiel. Ich finde deine Beschreibung aber trotzdem sehr wichtig; ich glaube nämlich, es geht wirklich um eine Intensität, die da entsteht; bei WANDA ganz konkret, und vielleicht führt uns das noch zu anderen Filmen. Wenn man es interpretativ nimmt, wird es schwierig. Aber dass am Ende dieses stillgestellte Bild da ist – erstmal ist es nur ein eingefrorenes Filmbild, die Bewegung hört auf –, das hat, denke ich, viel damit zu tun, dass es am Ende eher eine Frage ist als ein Gesicht, die Frage: „Kann ich ein Gesicht haben?" Und darin, dass die Antwort so fraglich ist, steckt die Intensität. Nicht nur in dieser Einstellung, sondern überhaupt am Ende des Films.

Lehmann: Genau das meinte ich mit dem Problem; es ist gewissermaßen der Versuch des Films, einen gewissen Balanceakt herzustellen, nicht immer schon in die Dinge hineinzufallen, die vorbereitet sind, sondern stattdessen das Problem am Leben zu erhalten. Eben nicht zu versuchen, das Problem immer schon gelöst zu haben, sondern die Frage aufrechtzuerhalten.

Kappelhoff: Ich würde mal einen Schlenker versuchen zu EN GARDE (Ayşe Polat, D 2004); ich habe das Gefühl, da könnte man dieses Phänomen sehr genau beschreiben. Dieser Film würde sofort abstürzen, wenn er dem Bedürfnis nach Lösung nachgäbe. Da möchte man auch auf eine Weise, dass es eine Geschichte wird, die auf irgendeine Lösung zuläuft; aber es läuft auf keine Lösung zu. Alles bricht seltsam ab; man hat aber das gleiche Bedürfnis wie in WANDA, da ist eine Gemeinsamkeit zwischen beiden Filmen. Wenn mein Bedürfnis, das kitschige Bedürfnis: „Jetzt sollen sie doch mal aufhören, sich zu streiten", befriedigt würde, würde die Geschichte sofort wegkippen, weil das Problem weg wäre; man hätte noch eine Geschichte, aber kein Problem. Ich glaube, an diesem Punkt kommen viele Sachen zusammen. Das, was wir Intensität genannt haben und nicht einfach Denken, gewissermaßen eine Verbindung von beidem, das geht beim Erklären und Ausbuchstabieren natürlich verloren.

5.2 Genres und Spielräume

Carter: Aber geht dabei nicht etwas Anderes verloren, und zwar eine bestimmte Haltung zur Realität? Dass man eine Haltung den Förderern gegenüber einnimmt oder auch gegenüber der Realität, wie sie im Film vorgeführt wird. Man darf dann nicht mehr beobachten und einfach wiedergeben, was man beobachtet hat; das, worauf diese Beobachtungen hinauslaufen, gewissermaßen im Film verfolgen. Stattdessen nimmt man einfach das Muster der Filme, die davor gemacht wurden, ob es ein Genre ist oder nicht; bei uns in Großbritannien wird immer eine große Debatte darüber geführt, ob deutsch-türkisches Kino ein Genre ist. Das ist für mich uninteressant, aber vielleicht hängt es damit zusammen, dass, sobald sich etwas als Genre herauskristallisiert, man dazu Stellung nehmen muss, anstatt sich die Realität anzusehen und zu beobachten und dann eine bestimmte filmische Form zu entwickeln, die dieser Realität gerecht wird.

Kappelhoff: Um auf die Frage zurückzukommen, die Hauke [Lehmann] am Anfang gestellt hat: Was da verloren geht, ist der Spielraum der Intelligenz der Zuschauer, und die Arbeit der Zuschauer; wenn alles bis ins Letzte ausbuchstabiert wird, dann ist diese Arbeit immer schon vorweggenommen. Und ich finde, das spielt bei WANDA eine entscheidende Rolle: dass die Intensität sehr davon abhängt, dass wir viel über die Figur rausbekommen haben, aber sie uns nicht als etwas, das wir nachzeichnen könnten, vor Augen steht. Wir können bei ihr keine Psychologie anwenden, ohne in Küchenweisheiten zu verfallen, noch können wir viele Aussagen machen; aber trotzdem haben wir ein Bild von ihr bekommen.

Carter: Ich würde nochmal auf En Garde zurückkommen, denn was ich in diesem Film sehr schön fand, war, dass ich mich überhaupt nicht zu der Figur hingezogen fühlte. Ich musste die Sachen miterleben, die sie im Leben erlebt, aber sie war kein Typ, den man gerne mag; sie ist eher sperrig. Dennoch muss man zusehen, wie sie zurechtkommt im Leben. Es hat mir sehr gefallen, dass man sehr nah an sie herangeht, genau wie bei Wanda; man guckt sich ihr Leben an, wird mitgerissen. Das ist eine Ähnlichkeit zwischen den Filmen.

Kappelhoff: Ich habe gedacht, weil du sperrig gesagt hast: Wenn man diese zwei Filme jetzt aufeinander spiegelt, dann fällt mir sofort ein, dass wir bei Wanda „Beharren" gesagt haben; und es läuft letztendlich auf das Gleiche hinaus: dass sie nicht einfach einzunehmen ist; man kann nicht hingehen und sagen: „Ich hab dich." Also ist die Figur tatsächlich irgendwie gesperrt, der Zugang ist gesperrt, und sie beharrt auch darauf. Das ist eine große Gemeinsamkeit zwischen der Figur in En Garde und der in Wanda, wenn man beide Filme von den Zuschauern her betrachtet: dass sie sich nicht einfach einnehmen lassen. Man gibt ihnen gewissermaßen die Fremdheit zurück, und das hat etwas Geheimnisvolles. Und dieses Geheimnisvolle hat natürlich etwas mit dem Setting des Mädchenheims zu tun, das in En Garde auch immer ein wenig an ein Gespensterhaus erinnert.

Lehmann: Alle in diesem Film sind irgendwie deplatziert; sie wirken ein bisschen wie herumlaufende Traumata. Die Mädchen, die mit Alice auf dem Zimmer sitzen, sind eigentlich wie die wandelnden Ergebnisse von Traumatisierungen; sie spielen ja auch diese Traumata vor, wiederholen permanent zum Beispiel das Trauma des Missbrauchs; es ist also die ganze Zeit präsent. Von daher ist das Gespensterthema schon involviert, weil es eine ähnliche Zeitlichkeit hat: die Vergangenheit, die die ganze Zeit gegenwärtig ist, die sich andauernd abspielt, weil sie nicht gelöst wird.

Kappelhoff: Am stärksten in den Karnevalsszenen. In dem Körper der jeweiligen Hauptfigur liegt meiner Ansicht nach allerdings ein Unterschied: In Wanda sieht man die ganze Zeit das Kindliche in der Frau, und bei En Garde sieht man eher ein Wesen, das zwischen Kind und Frau steht; es ist auch mehr als Pubertät, vielmehr eine wirkliche Existenzform dazwischen, bei der nicht ganz klar ist, wie der eigene Körper funktioniert und was er ist; dieses Dazwischen-Sein ist richtig in der Figur aufgehoben, auch von ihrem Lebensalter her.

Mir ist gerade eingefallen, dass ich Alices Geräusche-Überempfindlichkeit, unter anderem ausgedrückt in diesem Satz: „Alles hat angefangen mit meinen Ohren", sehr großartig fand. Das wirkt wie eine Umdrehung des Problems der anderen Figur [Wanda], die so große Schwierigkeiten hat mit ihrer Empfindungsarmut. Und Alice hat genau das gegenteilige Problem: Ihr Leiden ist eine

Art von Blendung, die bei mir beim Zuschauen als eine sehr konkrete Empfindung von Schmerz ankommt, als eine Art von Blindheit. In Bezug auf das Stichwort „Positionierung der Zuschauer*innen“ war das ein ausgeprägtes Teilen der Wahrnehmung der Welt als zu laut, und das Gefühl, wie alle Geräusche, wenn sie zusammenkommen, nur in der Lage sind, Schmerz zuzufügen.

Carter: Ist es auch eine Art, sich vom Leben fernzuhalten? Wenn sie gewissermaßen Angst hat, anderen Schaden zuzufügen, indem sie ins Leben eintaucht. Eine weitere Ähnlichkeit zwischen beiden Filmen ist für mich, dass Beziehungen über Gewalt hergestellt werden. Alice ist gewalttätig, sie wird gewalttätig den anderen gegenüber, Berivan gegenüber, vor allem gegenüber der Hausmutter; und das macht Wanda auch bei dem Überfall. Ich denke, es wird gezeigt, dass es auch ein Risiko ist, welches man eingeht, indem man aus der Opferrolle hinausschlüpft und sich ins Leben hineinbegibt: Damit einher geht auch die Gefahr, dass man anderen wehtut. Diese Schlussfolgerung kommt meiner Ansicht nach in beiden Filmen zum Vorschein.

Lehmann: Ich muss nochmal an diese Szene in WANDA denken mit dem Polizisten; dieses merkwürdige Verhältnis von: Wanda wird zwar angehalten und aufgeschrieben, fragt aber sogar nach dem Weg zur Bank, und kommt durch diese merkwürdige verschobene Art irgendwie unbeschadet aus dieser Situation. Das ist schon eine besondere Art und Weise, mit der Welt zurechtzukommen, die anderen nicht gegeben ist. Dieses Durchgehen hat eine ganz eigene Qualität, die man auch positiv beschreiben kann, die nicht nur im Sich-Heraushalten besteht, sondern auch eine bestimmte Art und Weise ist, durch die Welt durchzugehen.

Kappelhoff: Ich würde gerne versuchen, diese Diskussion ein bisschen zurück zu den systematischen Fragen zu führen. Zum Beispiel scheint es manchmal relativ einfach, „Klischee“ zu sagen, bzw.: „Hat diese Erzählung etwas mit deiner Realität zu tun?“ Gerade die Frage nach der Realität wird aber schnell eine ganz schwierige; und zwar deshalb, weil das, was da Realität ist, sich letztendlich immer nur an den Filmen entscheidet. Man sagt nicht einfach, dass ein Film ehrlich sein muss, um die Realität zu zeigen; oder dass er Klischees vermeiden muss und dann haben wir die Realität. Filmemacher müssen sehr präzise arbeiten, damit etwas auftaucht, was mit der Realität von Zuschauerexistenzen zu tun hat – und darauf würde ich gerne nochmal ein bisschen hinarbeiten. Ich glaube, dass man das deutsch-türkische Kino in Deutschland schon unter der Hand als ein Genre thematisiert. Und wenn wir als Filmwissenschaftler über Genre reden, meinen wir etwas relativ Kompliziertes, aber wenn alltäglich über Genre geredet wird, dann ist damit etwas vergleichsweise Einfaches gemeint, und zwar im weitesten Sinne ein Thema. Es geht dann also um Filme, die dasselbe Thema haben. Und hier

ist dasselbe Thema nun, und da wird es schon sehr schwierig: „deutsch-türkisch". Jetzt kommen noch andere Sachen dazu: dass diese Definition unter anderem auch Personen betrifft, die man identifizieren kann, entweder eine Gruppe von Künstlern oder eine Gruppe von Figuren usw. Diese Gruppierungen und Kategorisierungen sind an sich schon extrem schwierig; und mich würde interessieren, ob wir in der Richtung ein bisschen weiterkommen mit diesem Konflikt. Und zwar mit der Frage, was es bedeutet, wenn die künstlerische Arbeit, mit der wir uns hier beschäftigen, eigentlich immer ein Kampf ist gegen Klischees, übersetzt: gegen Genre-Regeln im schlechten Sinne, so, wie wir nicht von Genre reden würden. Ein Kampf gegen die Regeln, wie etwas zu sein hat. Das heißt also, dass viele Regisseure und Produzenten dieses Themengebiets sich zuerst die Frage stellen: Welche Parameter gehören zu einem deutsch-türkischen Film?

Lehmann: Zu den ersten Vertretern des deutsch-türkischen Kinos gehört ja Tevfik Başer mit 40 M^2 DEUTSCHLAND (D 1986), der mit viel Aufmerksamkeit in Cannes lief. Und da geht es um eine türkische Frau, die eingesperrt lebt. Deswegen nimmt man ihn, vermute ich, auch als den ersten Film dieser Gruppe, obwohl sich da sicher noch frühere Filme in der Richtung fänden. Aber man nimmt 40 M^2 DEUTSCHLAND als den ersten, genau weil er vermeintlich dieses klischierte Bild zeigt – jedenfalls, wenn man nicht über die Handlungsebene hinaus schaut. Man könnte ohne Probleme auch von NACHT DER WÖLFE (Rüdiger Nüchtern, D 1982) reden, der drei Jahre früher gedreht wurde; oder von SHIRINS HOCHZEIT (Helma Sanders-Brahms, D 1976) oder GÖLGE (Sema Poyraz, D 1980). Aber vermutlich aus dem oben genannten Grund gilt Başers Film als der erste dezidiert „deutsch-türkische" Film. Da meint man, eins zu eins diese Bilder, realistisch oder nicht, zu haben: die arme türkische Frau, etc.

Çetinkaya: Ich kann mich noch erinnern, dass es in den 1970er, 1980er Jahren Usus war, wenn man das Brautgeld nicht hatte, die Frau zu entführen – aber sie ist natürlich freiwillig mitgekommen. Und ich weiß auch noch, dass sich bei meinen Eltern zwei oder drei dieser jungen Paare ein paar Tage aufhielten. Aber sonst traf das, was in diesem Film [40 M^2 DEUTSCHLAND] gezeigt wird, auf uns überhaupt nicht zu, meine Eltern waren modern, meine Mutter trug kein Kopftuch, meine Oma hatte eins, aber das war alles. Deswegen komme ich bis heute nicht damit klar, dass uns dieses Bild immer übergestülpt wird. Aber wo ich zum Beispiel auch mit diesen Bildern arbeite, ist bei TIGER – DIE KRALLE VON KREUZBERG (Murat Ünal / Serkan Çetinkaya, D 2006–2010). Und dabei musste ich sehr genau sein, weil ich mich auf einem schmalen Grat bewegte – 90 Prozent der Türken, die ich kenne, finden die Witze lustig, weil sie sie verstehen, waren stolz auf die Figur, weil sie den Sinn verstanden haben. Aber wenn du kein Insider bist und diese Witze trotzdem machst, bekommst du sehr schnell Schwierigkeiten. Ich musste mir diese Typen, die ich nachmachen wollte – die klassischen Proleten – genau anschauen: wie sie

laufen, was sie anziehen, wie sie sprechen, wie sie stehen. In der Zeit bin ich viel U-Bahn gefahren. Und wenn die Jugendlichen eingestiegen sind, habe ich gut zugehört: Wie reden die miteinander, welche Themen gibt es, wie begrüßen sie sich untereinander? Und die nächste Frage war: Wie gebe ich das wieder, was ich gelernt habe? Ich habe ein bisschen herumprobiert, habe eine Bomberjacke angezogen, den Schnäuzer angelegt, und gemerkt, dass ich zu verkleidet aussehe. Da habe ich mir überlegt, dass ich eine bestimmte Figur brauche, mit einer bestimmten Verkleidung, einer Uniform, die immer gleich aussieht. Dabei habe ich mich an ROCKY (John G. Avildsen, USA 1976) orientiert. Außerdem musste ich Kreuzberg kennen und mir überlegen, welche Straße ich am besten zu welchem Thema entlanglaufe; wenn ich über Wettbüros rede, muss im Hintergrund beiläufig ein Wettbüro zu sehen sein, etc. Dabei musste ich also mit Klischees arbeiten, aber auch genau sein und durfte mir keine Fehler erlauben.

Grotkopp: Vielleicht nochmal in Bezug auf die Frage nach der Realität und dem Klischee: Ich glaube, es ist sehr entscheidend, ob man Klischees als etwas sieht, was den Blick auf die Wirklichkeit verstellt, indem sie behaupten, dass so die Wirklichkeit ist; während bei den von uns besprochenen Filmen ja das Entscheidende ist, dass wir aus den Filmen hinausgehen und eben gerade nicht wissen, was die Wirklichkeit ist. Das ist das, was wir vorhin die Intensität oder das Denken genannt haben; gleichzeitig sind Klischees ja so, wie sie in Filmen gezeigt werden, in der Welt, sind Teil der Wirklichkeit geworden und man kann sich dazu produktiv verhalten. Das sind meiner Meinung nach zwei Perspektiven, zwischen denen eine Spannung besteht; beides sind wichtige Auseinandersetzungen.

5.3 Figuren und ihre Zeit

Kappelhoff: Es gibt zwei Sachen, die ich zum Klischee festhalten möchte, weil ich glaube, dass wir bei diesen einen Schritt weitergekommen sind. Das eine ist, dass du vorhin sehr ausführlich über Figuren gesprochen hast, Serkan [Çetinkaya]; und ich glaube, dass das etwas sehr Zentrales für Ayşe Polats Filme ist. Und unter diesem Aspekt sind Klischees tatsächlich etwas Tödliches.

Jemand wie Ayşe hat 90 Minuten Zeit; und da befindet sich Serkan genau am anderen Ende: Er hat gar keine Zeit; das sind also, von der zeitlichen Konstruktion aus betrachtet, zwei völlig andere Dinge. Bei Serkan muss alles sofort da sein, und bei Ayşe – und das hat auch damit zu tun, dass sie sich für WANDA entschieden hat – ist eigentlich die ganze Zeit im Film darauf ausgelegt, eine absolut individuelle Figur sichtbar werden zu lassen. Und diese Zeit muss da sein.

Und bei Serkan, wo die Zeit abgekürzt wird, wird gleichzeitig auf etwas zurückgegriffen, was nicht wirklich dazu dient, der Figur ein Gesicht oder eine Gestalt zu geben, eine Bewegung zu geben, etc. Ich möchte damit auf eine Sache hinaus, die mir bei unseren Diskussionen über die Definition von deutsch-türkischem Film sehr im Magen liegt: Wenn ich nämlich diese Gruppe von Filmen als Genre definiere, in dem Sinn, den wir vorhin festgelegt haben, dann komme ich aus einem rassistischen Diskurs nicht hinaus. Denn wenn ich es zum Ausgangspunkt mache, eine Figur sichtbar werden zu lassen, dann ist es unbedingt erforderlich, dass ich diese Figur als Individualität sichtbar werden lasse, in absoluter Differenz zu Klischees.

Wenn ich von dieser Voraussetzung ausgehe, habe ich natürlich, wenn ich „deutsch-türkisches Kino“ als Genre definiere, tatsächlich ein rassistisches Modell von Genrekonventionen. Und da wird das Problem besonders schwierig: Mir ist gerade klargeworden, dass, wenn ich von dem Punkt der Figurenentwicklung als Zentrum ausgehe, die rassistischen Klischees natürlich zum Greifen sind. Und dabei fällt mir wieder ein, dass wir dieses Problem schonmal hatten; dass es in Deutschland sehr viel Erfahrung mit solchen Klischees gibt. Bei dem Problem, dass alle türkischen Männer in Filmen Ali heißen, lässt sich nun einmal eine Parallelität dazu finden, dass im Dritten Reich alle jüdischen Frauen Sarah heißen mussten.

Dementsprechend ist es eigentlich erstaunlich, wie locker diese Themen angegangen werden. Es gibt ja in Deutschland einen kulturwissenschaftlichen Diskurs über die Definition von deutsch-türkischer Kultur, und ich glaube, aus der Perspektive der Filmwissenschaft sind wir fast gezwungen, das äußerst problematisch zu finden – nicht wegen eines Distinktionsbedürfnisses, sondern, weil es schnell sehr schwierig wird, wenn man Filme von den Figuren her denkt: Dann kann man entweder auf eine bestimmte Art und Weise mit den Klischees umgehen – oder man muss sie unbedingt vermeiden. Und wenn ich aus der deutsch-türkischen Kultur ein Genre mache und das auch noch „deutsch-türkisch“ nenne, dann kann ich gar nicht anders, als bestimmte Klischees aufzugreifen.

Das ist mir am Beispiel von EN GARDE erst klargeworden: Wenn ich von den Figuren ausgehe und weiß, ich habe 90 Minuten Zeit, um eine Figur entstehen zu lassen, dann verstehe ich, warum jede Reduktion schnell ein Klischee wird und warum die Ausgangssituation so schwierig ist. Und dann verstehe ich auch, warum WANDA ausgesucht wurde. Bei TIGER handelt es sich um eine ganz andere Zeitlichkeit; diese Figur entsteht über Jahre, kommt den Zuschauer*innen also über Jahre hinweg immer wieder entgegen.

Ich würde gerne nochmal auf ein Thema zurückkommen, das sonst vielleicht unter den Tisch fallen könnte. Wir haben ja zur Vorbereitung Ayşe Polats Kurzfilm GRÄFIN SOPHIA HATUN (D 1997) gesehen, und anhand dessen würde ich gerne

nochmal nach Zeit und Realität fragen. Da gibt es einen völlig anderen Umgang mit Zeit, weil eben keine 90 Minuten für die Figur und dafür, kein Klischee zu etablieren, zur Verfügung stehen. Deshalb entsteht bei diesem Format etwas Anderes, in einer anderen Zeitform; anders auch als bei Serkans Figur, die einen über Jahre hinweg begleitet, in Videoclips oder Fernsehsendungen. Über diesen Kurzfilm würde ich gerne nochmal reden: Was sind es dort für Figuren? Man kann sie nicht eins zu eins mit WANDA und EN GARDE vergleichen, denn Kurzfilme sind nun mal ein eigenes Genre. Ich finde, es gibt einen Unterschied darin, wie wir bisher über die Filmfiguren geredet haben und wie wir jetzt über die Figur der Gräfin sprechen. Was ist das zum Beispiel für eine Männerfigur, die da in der Brandenburger Wüste erfroren im Gras liegt?

Es ist ja auch ein richtiger Kostümfilm, fast wie die Essenz eines Kostümfilms: Die Art und Weise, wie die Zeit der Figur plötzlich sehr verdichtet oder sehr abstrakt wird, mutet wie ein Figurenfragment eines abendfüllenden Kostümfilms an. Weil wir von Klischees geredet haben: Was sind Kostüme in einem Kostümfilm? Sind sie nicht etwas Ähnliches wie Klischees?

Carter: Kann man in einem Kurzfilm Klischees anders bedienen als in einem Spielfilm von 90 Minuten, indem man sie heraufbeschwört? Im Kurzfilm müssen ja nicht sämtliche Narrative ausgearbeitet sein, sie stehen einfach im Raum, stehen für etwas, aber eben unter anderem für Zeit, oder Zeit, die vergeht. Sie haben keine weiteren Bedeutungen, weil die Charaktere anders herausgearbeitet werden sollen. In GRÄFIN SOPHIA HATUN geht es um das Verhältnis zwischen den beiden Figuren, ein Machtverhältnis, welches zentral wird und dabei sehr verkürzt, verdichtet gezeigt wird. Das ist eine andere Art, Klischees zu bedienen.

Kappelhoff: In den Filmen steckt ja immer auch etwas Anderes, was sich nicht formulieren oder auf den Punkt bringen lässt. Und ich verstehe auch, dass das genau der Punkt mit den deutsch-türkischen Klischees ist: Wenn die Narration eines Filmes auf solch eine Formel heruntergebrochen wird, verschwindet alles, was sich durch den Film denken wollte. Mit der Frage nach dem Denken des Films ist erstmal der Versuch gemeint, einen Film interessant zu konstruieren, und nicht darüber zu reden, was wir sowieso schon alles wissen: wie Filme funktionieren, wie man Filme interpretieren kann, analysieren kann. Wir wollen stattdessen behaupten, dass wir in unserem Anspruch, unsere gemeinsame Welt anhand von Filmen irgendwie beschreiben zu können, etwas Anderes und vielleicht Entscheidendes ausdrücken können, was wir ohne die Filme nicht schaffen würden. Als Kulturwissenschaftler behaupten wir also, dass wir, indem wir uns mit Filmen auseinandersetzen, etwas von unserer gemeinsamen Welt beschreiben, thematisieren können, was sich mit soziologischen oder philosophischen Methoden oder Begriffen nicht fassen lässt. Wir bekommen sozusagen in der Auseinandersetzung mit Filmen

etwas in den Blick, was wir sonst nicht in den Blick bekommen. Wenn ich „Filme“ sage, ist das eine Kurzform; wir beschäftigen uns durchaus auch mit anderen audiovisuellen Medien.

Heute Morgen haben wir darüber geredet, an welchem Punkt wir einen Film als gut erachten, an welchem Punkt das Gefühl aufkommt, dass da eine Spannung entsteht: Das eigene Denken und Wollen geraten in eine Intensität, die einen treibt, irgendetwas zu tun, zu machen, zu denken. Diese Erfahrung kann man nicht direkt vom Sehen abtrennen.

„Filme denken“ ist mit Sicherheit nicht, dass man davorsitzt und dann in Untertiteln schreibt, was der Film jetzt sagen will. Gemeint ist damit eher der Versuch, auf einer Ebene des Films zu sein. Das ist natürlich keine Begriffsdefinition, aber es ist die Behauptung, dass Filmesehen ein komplexer intellektueller Prozess ist. Meiner Meinung nach ist es vor allem ein filmwissenschaftliches Problem, dass dieser Prozess mit Verstehen überhaupt nicht zu fassen ist. Wenn ich die ganzen notwendigen Wahrnehmungs- und Verstehensprozesse durchgehe – ich muss ja die Welt, die ein Film aufmacht, immer verstehen, sehen und hören, so wie ich in EN GARDE beispielsweise die Gehörstörung hören muss – das ist meiner Ansicht nach mit Verstehen nicht zu fassen. Das ist sehr in diesem Begriff von „Filme denken“ enthalten: Etwas passiert und ich muss das, was da passiert, mitdenken, damit ich auf der Ebene der Bilder ankomme, damit ich eine Art von Äquivalent bilden kann. Das liegt nicht daran, dass die Bilder so kompliziert sind, sondern daran, dass sie etwas anderes sind als Begriffe, als Sätze, als Texte.

6 Analyse: BLOOD IN BLOOD OUT / TIGER – DIE KRALLE VON KREUZBERG

6.1 Räume voller Bedeutung

Der zweite Film – BLOOD IN BLOOD OUT (Taylor Hackford, USA 1993) – wurde von Serkan Çetinkaya ausgewählt. Stand bei WANDA (Barbara Loden, USA 1970) die Frage nach dem Status der einzelnen Figur im Vordergrund, so geht es hier um Konflikte zwischen symbolisch überkodierten Ordnungen, verstanden als scharf unterschiedene, mögliche Weisen eines Zur-Welt-Seins, die auf der Ebene kollektiver Kommunikation operieren und sich schon nicht mehr auf individuelle Perspektiven zurückführen lassen. Diese Ordnungen sind emphatisch bezogen auf den Stadtraum mit seinen diversen Unterteilungen, die teils polizeilich durchgesetzt werden, zum weitaus größeren Teil aber aus den Verdrängungskämpfen zwischen rivalisierenden Straßengangs resultieren. Die Durchsetzung, Modulation und Transformation dieses Ordnungsprinzips, das sich wie ein Netz aus visuellen Markierungen (Tattoos, Wandmalereien, Farbarrangements, Straßenschilder) über den urbanen Raum legt, bildet die affektive Dramaturgie des Films, anhand derer das Publikum in die Entstehung eines Weltgefühls einbezogen wird. Im deutlichen Unterschied zu WANDA nutzt der Film offensiv Formen der Populärkultur (Musikvideos, Comics, GODFATHER-Folklore), um dieses Gefühl auf eine sehr spezifische historische Verortung (die L. A.-Riots der frühen 1990er Jahre) zu beziehen.

An der Anfangssequenz des Films werden diese Prinzipien in großer Klarheit deutlich. Der Film beginnt im Dunkeln mit dem Geräusch von Trommeln und Gesang. Es folgt eine Zeitlupeneinstellung nackter tanzender Füße. Eine Fahrt am Körper nach oben verortet das Bild generisch: Es handelt sich um einen Totentanz (Abb. 9).

Zum äußerst farbintensiven Bild gesellt sich auf der Tonspur eine einzelne Trompete, die eine melodische Figur spielt, die aus Francis Ford Coppolas GODFATHER-Filmen[1] stammen könnte. Die Melodie ist von erkennbar anderer akustischer Qualität als Trommeln und Gesang, gehört eher der Zeitlupe an als der Mise en Scène. So schreibt sich eine erste Wahrnehmungsperspektive in das Feld des Visuellen ein. Die exotisierenden Impressionen verdichten sich auf dieser akustischen Grundlage zum Bild einer Sozialität: Das Sinnbild wird zur Beschreibung einer Welt.

1 THE GODFATHER (USA 1972), THE GODFATHER PART II (USA 1974), THE GODFATHER PART III (USA 1990).

https://doi.org/10.1515/9783110990690-006



Abb. 9: Das Tanzen und der Tod als Rahmung des Films*.

Diese Tendenz zur Verankerung der ersten Einstellungen in einem sozialen Kosmos verstärkt sich in den nächsten Sekunden: Nachdem der Name des Regisseurs eingeblendet wurde, kommen auf dem extradiegetischen Soundtrack zwei weitere Instrumente zur Trompete hinzu: E-Gitarre und Schlagzeug im US-amerikanischen Rock-Sound der späten 1980er und frühen 1990er Jahre (etwa bei *Aerosmith* oder *Bon Jovi*). Nun ändert sich auch der Modus der Inszenierung: Die Bilder des Totentanzes werden ergänzt sowohl von expressiven Wandmalereien als auch von Einstellungen, die erstmals die Möglichkeit einer Verortung in einem erkennbaren sozialen Milieu eröffnen (Abb. 10).

Diese Verschiebung im Visuellen gleicht einer harmonischen Modulation in der Musik: Mit dem Schritt in die lokale Konkretion hat der Film gewissermaßen seine Grundtonart gefunden. Dieser Eindruck wird noch dadurch verstärkt, dass nun das finale Instrument zum Ensemble hinzugefügt wird: eine Flamenco-Gitarre, die das Leitthema des Films vorträgt. Unter Begleitung dieses Themas zielen die folgenden Einstellungen stärker als bisher darauf ab, einen wahrnehmungsräumlichen Zusammenhang zu etablieren. Die kurzen impressionistischen Close-ups und halbnahen Einstellungen werden in diesem Zuge ergänzt durch Fahrten, Totalen und Halbtotalen, die die Flächigkeit der Wandmalerei mit den Tiefenstaffelungen des Straßenraums verbinden. Das zentrale verbindende Element dabei sind die extrem bunten Farben, die nun, von den Wänden gelöst, in Luftballons, Kleidern und Schriftzügen wiederkehren.



Abb. 10: Das Bild und seine Wanderung ins Milieu, bis hin zur Figur*.

Gleichzeitig befeuern sich die beiden unterschiedlichen Bildformen in der Gegenüberstellung durch die Montage gegenseitig, wodurch sich, angetrieben durch die zunehmend ins Triumphale sich steigernde Musik, ein Gefühl des Überschwangs einstellt. Dieser Überschwang gipfelt in einer Supertotale, begleitet von der sich nach oben schraubenden Gitarrenmelodie und das Ganze in der Tiefe grundierenden Bläsern. Die Flugaufnahme manifestiert nun erstmals das Prinzip der Verortung durch einen Schriftzug explizit: Wir sind in „East Los Angeles", im Jahr 1972.

Warum aber *East* L. A.? Diese Frage, die die Inszenierung durch den Schriftzug provoziert, wird sogleich im ersten Dialog des Films beantwortet. Auf die Vogelperspektive folgt der Schnitt auf eine der Autobahnen, die eben noch als das Bild zerschneidende Diagonalen sichtbar waren. Ein Auto fährt ins Bild und wir hören die Unterhaltung der Insassen: „So what's the difference between East L. A. and L. A.?",

fragt ein älterer Mann. Die Antwort, gegeben ohne Zögern, sagt nichts und alles zugleich: „It's a whole different country." Nun sehen wir den Antwortenden aussteigen: einen jungen Mann, dessen Schicksal wir für die folgenden drei Stunden verfolgen werden. Der Ältere gibt ihm gute Wünsche mit auf den Weg: „Hope it works out better for you here than in Vegas!" Der Jüngere gibt mit deutlich hispanischem Akzent zurück: „It's got to. It's home!" Mit dieser Erwiderung sind die den Film eröffnenden Bilder nun explizit gerahmt als Heimat – genauer: als eine Form von Heimat, die als „whole different country" sowohl in visueller als auch sprachlicher Hinsicht als ethnisch-kulturelle Community definiert wird. Der junge Mann steigt aus, winkt noch einmal dem davonfahrenden Wagen und wendet sich dann der Kamera zu. In diesem Moment erscheint in der Titelsequenz der charakteristische Schriftzug, der die fiktionale Figur, die wir sehen, mit dem Namen des Schauspielers identifiziert, der sie spielt.

Ort und Name sind nun miteinander auf denkbar direkte und ökonomische, tatsächlich zeichenhafte Weise verknüpft. Der Schriftzug „East Los Angeles 1972" fällt dabei auf markante Weise aus dem Rot der Titelsequenz heraus; er eröffnet so den Bezug auf einen außerfilmischen Bezugspunkt, das „historische" L. A. der 1970er Jahre. Dieser Bezug ist aber derartig eng in die Fäden der audiovisuellen Inszenierung eingewoben, dass auch er ausschließlich zeichenhaft zu fungieren scheint, wie eine Geste. In dieser Spannung zwischen sinnlicher Ansprache und übersteigerter Bedeutungsproduktion bewegt sich im Folgenden der ganze Film.

6.2 Parodien und imaginäre Räume

In einer kurzen Skizze möchte ich dieser Anfangssequenz die Video-Serie TIGER – DIE KRALLE VON KREUZBERG (Murat Ünal / Serkan Çetinkaya, D 2006–2010) an die Seite stellen, die Serkan Çetinkaya mitgeschaffen hat. Es handelt sich hierbei um ab 2006 entstandene, ein- bis vierminütige Clips (mittlerweile überwiegend nicht mehr auf YouTube abrufbar), welche zunächst als Parodien des Tutorial-Formats[2] beschrieben werden können.

Bei einer ersten, oberflächlichen Betrachtung fällt die ausgestellt amateurhafte Machart der Clips ins Auge: Die Bildqualität ist schlecht, die Videos scheinen unbearbeitet, zuweilen kommt das Mikro ins Bild. Vieles wirkt improvisiert. Der

2 Bei Tutorials handelt es sich um YouTube-Clips, die ihren Zuschauer*innen Hilfestellungen und Anleitungen in den verschiedensten Lebensbereichen anbieten – von der Einrichtung einer Website über Schmink-Tipps bis zum Survival Training. Der „Tiger" greift dieses Format auf, um seine Zuschauer*innen in kurzen Clips das Überleben in Kreuzberg zu lehren – als handele es sich um einen Großstadtdschungel im wörtlichen Sinne.

formale Aufbau scheint sehr simpel; die Länge der Clips richtet sich meist exakt nach der Länge des jeweiligen, in speziellem Dialekt vorgetragenen Monologs des „Tigers“, der Hauptfigur der Clips. Das Spektrum der von ihm behandelten Themen lässt sich unterteilen in:

1. Diskurs um einen Lebensstil: Hier geht es um Leben und Überleben in Kreuzberg mittels alternativer Formen der Kommunikation, der Fortbewegung und des Wirtschaftens. Speziell von Bedeutung dabei sind finanzieller Erfolg, Erfolg bei Frauen und „richtiges“ Verhalten auf der Straße. 2. „Historische“ Dimension: Hier geht es um die Konstruktion der Figur des Erzählers in all ihrer ‚Großartigkeit‘, den Aufbau einer Biografie sowie die Schilderung vergangener Ereignisse und weiterer Figuren. 3. Streifzüge durch den Kiez: Hier werden die beschriebenen Ereignisse an Stätten der Erinnerung angebunden und zum Teil über den Einbezug der Straßenschilder konkret verortet.

Grundiert ist all dies von einer spezifischen Form der Adressierung. Genau genommen richtet sich der Monolog nicht direkt an eine*n Zuschauer*in, sondern vielmehr an einen anwesenden, jedoch unsichtbaren Gesprächspartner. Dieser wird, wie eine Art Novize, als Unwissender eingeführt in die Welt des Tigers und mit dessen Weisheiten versorgt. Die damit implizierte Schüler-Meister-Beziehung verweist natürlich auf eben das Genre, auf das auch der Titel der Serie anspielt: Martial-Arts-Filme v. a. der 1970er Jahre, mit deutschen Verleihtiteln wie DER MANN MIT DER TODESKRALLE (ENTER THE DRAGON, Robert Clouse, HK / USA 1973) oder DIE TODESKAMMERN DER SHAOLIN (XIAO AO JIANG HU, Chung Sun, HK 1978). Die Adressierung der Videos hat allerdings nicht viel mit der Feierlichkeit und Ernsthaftigkeit gemein, durch die sich diese Filme häufig auszeichnen. Diese Form der Adressierung wird vielmehr im Gestus des Monologs unterlaufen und parodiert (unter anderem durch die Kombination mit anderen Verweisen, etwa auf den Gestus Sylvester Stallones in ROCKY [John G. Avildsen, USA 1976], vgl. Abb. 11) – und dieses Konzept der Parodie wird den Fokus der folgenden Überlegungen ausmachen.

Parodie lässt sich zum einen beschreiben als eine Form der Bezugnahme, und zum anderen als eine Form des Komischen. Das Komische besteht hier zum einen im Vortragsgestus, dem ständigen Abschweifen und Steckenbleiben sowie oft im Verzicht auf eine deutliche Pointe. Zum anderen speist sie sich aus dem Kontrast zwischen der Großartigkeit der Behauptungen bzw. der aufgerufenen Bezüge und der betonten Alltäglichkeit, ja Ärmlichkeit von Setting und Ausstattung. Damit verbunden ist die sich immer wieder selbst offenbarende Naivität, Ignoranz und allgemeine Lebensuntüchtigkeit der Erzählerfigur.

Als Form parodistischer Bezugnahme operieren die Videos auf zwei Ebenen: Zum einen gibt es den thematischen Bezug der Erzählungen (Populärkultur, Filme, Sport), zum anderen den formalen Bezug, nämlich den der erwähnten Tutorials. Das Zusammentreffen dieser zwei Ebenen mit all den resultierenden In-



Abb. 11: Rocky Balboa als Gegenentwurf zum weisen Kung-Fu-Meister.

kongruenzen ist eine wesentliche Quelle des Witzes. Dies hängt damit zusammen, dass die Form des Tutorials auf lebenspraktische Hinweise ausgerichtet ist, während das Bezugsuniversum der Erzählung der Fundus kultureller Fantasie darstellt, der mit konkreter Alltagsbewältigung nur in den seltensten Fällen etwas zu tun hat.

Ein Beispiel hierfür findet sich in der Folge 23 („Jumping-Osman"). Der Tiger erzählt hier eine legendäre/fiktionale Begebenheit Kreuzberger Folklore nach. Das Ereignis erinnert in seiner Unwahrscheinlichkeit und poetischen „Stimmigkeit" stark an eine Filmszene – eine Mischung aus West Side Story (Jerome Robbins / Robert Wise, USA 1961) und einem Martial-Arts-Film wie Ong-Bak (Prachya Pinkaew, THA 2003). Genauer könnte man sagen, der Clip parodiert das in der erzählten Begebenheit aufgehobene generische Muster von Gangs, die akrobatisch auf der Straße miteinander kämpfen. Der Akt des Erzählens verbindet die Erläuterung einer allgemeinen Regel – niemals die Freundin eines Typen in Kreuzberg anlächeln! – mit einer historischen Anekdote; dies ermöglicht es, das Gesagte frei mit dem umgebenden Raum zu verbinden, eine Folie des Imaginären über den Raum zu legen. Dabei hat jeder Schwenk der Kamera eine beglaubigende Wirkung, insofern sich in der Kamerabewegung die Gegenwart des Bildes mit der Vergangenheit der Erzählung verbindet. Das Gleiche gilt für den Lärm des im Hintergrund stehenden Müllautos – spätestens in dem Moment, wenn es am Ende der Erzählung durch den Tiger, diesmal in einer echten Pointe, einbezogen wird (Abb. 12).



Abb. 12: Die BSR räumt auf.

Die abschließende Pointe verbindet die BSR (Berliner Straßenreinigung) und die Kreuzberger Selbstjustiz, die profane Gegenwart und die mythische Vergangenheit des Bildes, durch die Metapher der Sauberkeit. Aus dieser grundsätzlichen und vielfältig variierten Inkongruenz speist sich zu einem Gutteil die Komik der Clips.

Etwas präziser und in einer ersten medientheoretischen Wendung ließe sich auch postulieren, dass der Witz aus dem unvermittelten Zusammentreffen zweier Konsumtionsweisen resultiert – nämlich dem Filmesehen im Kino im Gegensatz zum Surfen im Internet. Der Tiger spricht in „mein" alltägliches Leben, „meine" sozialen Interaktionen hinein. Der Effekt der Intimität – das Zwiegespräch – ist zum Teil auch durch die Medialität, die Medientechnik des Internets erzeugt, die sich auf dem Schulhof, auf dem Sofa oder am Schreibtisch aktualisiert. Dabei kollidiert die Zeitlichkeit des Surfens, das Nebenbei-Konsumieren kurzer audiovisueller Schnipsel, mit der faszinierten Versenkung im Akt des Filmesehens – oder mit der Erinnerung an diesen Akt, die auf eine sehr spezifische mediale Praxis verweist: auf das stundenlange Sitzen vor dem Fernseher im Wohnzimmer, oft gemeinsam mit Freunden und Verwandten, ausgedehnt über ganze Wochenenden, nachdem man drei, vier oder fünf Filme auf einmal ausgeliehen hatte. Diese frühe Videokultur der nach Deutschland immigrierten Menschen aus der Türkei ist lange Zeit nahezu unsichtbar geblieben und wird erst seit Kurzem detaillierter untersucht.[3]

Die Parodie impliziert immer die Setzung eines spezifischen Verhältnisses zur audiovisuellen Unterhaltungskultur. Die Tiger-Clips inszenieren den Tiger selbst als einen Zuschauer, als einen, der sich auf seine Umgebung auf dieselbe

3 Vgl. Can Sungu: Rewound. German-Turkish Cinema and Video Evenings in West Berlin. In: ders. / Malve Lippmann (Hg.): *Please Rewind. German-Turkish Film and Video Culture in Berlin*. Berlin 2019, S. 5–23. Vgl. auch Kapitel 7 hier im Buch.

Art bezieht, wie er Bilder konsumiert. Eben dieses Anschließen des Stadtraums an eine Bilderwelt ist, was ich mit Deleuze als Akt des Fabulierens zu beschreiben versucht habe. Es geht darum, den Stadtraum zu einem Filmbild werden zu lassen. Als eine Art Ein-Mann-Hollywood betreiben die TIGER-Videos ein Branding des Stadtraums (vgl. auch die konkreten, betonten Verortungen sowie die vielen griffigen Abkürzungen, die häufig wiederholt werden: etwa der KGPA, der „Konkret-Gute-Preis-Ahmet"). Der Stadtraum seinerseits transformiert sich in eben dem Maße, wie es ein Publikum gibt, das diese Transformation bezeugt. Das heißt, die Adressierung von Zuschauer*innen, das Monologisieren in die Kamera, das Aufrufen und die Aneignung bestimmter Bildformen und Muster entspricht der Herstellung eines spezifischen Wahrnehmungsverhältnisses.

Man könnte sagen, es geht um eine Form der Fiktionalisierung, die einerseits nicht darauf aus ist, eine Wahrheit vorzutäuschen, und die andererseits wesentlich radikaler vorgeht als nur zu lügen:

> Dem Kino geht es nicht um die Identität einer – realen oder fiktiven – Figur, indem es deren objektive und subjektive Aspekte erfasst. Was es erfassen muss, ist das Werden einer realen Person, die der Film „auf frischer Tat" beim „Fingieren", beim „Legendenbilden" ertappt.[4]

Die Unterscheidung zwischen Fiktion und Realität entfällt zugunsten des Prozess-Gedankens: Die Person wird umso realer, „je besser sie erfunden hat".[5] Wie konstruieren die Videos nun diese Legenden, ihr Netz an räumlichen und zeitlichen Beziehungen? Ganz allgemein durch die Konstruktion von Übergangsräumen. Nahezu permanent etwa grüßt der Tiger unsichtbare Personen im Off, in geöffnete Ladentüren hinein oder auf die andere Straßenseite. Die Straße dient hier, durchaus im Sinne Siegfried Kracauers, als ein Ort, der „zufällige Zusammentreffen" ermöglicht, „als derjenige Ort, an dem das Zufällige übers Planmäßige siegt und unerwartete Zwischenfälle fast die Regel sind".[6] All diese Zusammentreffen werden eingewoben in den Akt des Fabulierens, sodass die sich entspinnende Mythologie sich wie eine Folie über den Raum der Stadt legt. Dieser Raum bleibt dabei nicht derselbe, sondern wird imaginativ aufgeladen.

Dieses Prinzip des Übergangs greift übrigens nicht nur für den Raum, sondern auch für die Zeit. Nicht ohne Grund nämlich sind die Videos so kurz. Vielmehr gehört es zu ihrer Logik, dass das von ihnen gewobene Netz äußerst instabil ist: Niemals kommt es in den Clips zu Handlungsvollzügen irgendwelcher Art, stets bleibt es bei Andeutungen, die die Vorstellungstätigkeit der Zuschauer*innen adressieren.

4 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2* [1985]. Frankfurt a. M. 1997, S. 198.

5 Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 200.

6 Siegfried Kracauer: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* [1960]. Frankfurt a. M. 1985, S. 98.

Das Fabulieren erweist sich hier als ein Prinzip der Erschaffung transitorischer Zustände zwischen Fiktion und Noch-nicht-Fiktion. Dabei ist zu beachten, dass die Übergänge nicht linear vollzogen werden; vielmehr scheint die Großartigkeit des durch den Tiger evozierten Phantasmas permanent durch die Banalität der Umgebung hindurch und umgekehrt. Ebenso permanent durchdringen sich in der Figur des Tigers selbst die Bezüge kultureller Fantasie mit den konkreten Nöten und Widerständen des Alltags: So stehen großartige Tagträume neben den Berichten vom Versagen in der Schule.

Das Immer-neu-Ansetzen der Clips fundiert, ebenso wie ihr abruptes Abbrechen, einen Dauerzustand fortdauernder Flüchtigkeit, der sich von der steten Erneuerung der Anrede des unsichtbaren Gegenübers herleitet. Die Clips vermitteln durch die Abwesenheit von Höhepunkten und echten Pointen den Eindruck zufälliger Momentaufnahmen aus einer größeren Kontinuität, die sich zeitlich weit über sie hinaus erstreckt. Weil der Tiger bestrebt ist, ein Universum zu bauen, darf an keiner Stelle das Gefühl von Abgeschlossenheit aufkommen. Dabei ist es insbesondere die Anrede, aus der sich der Status der Figur begründet, indem sie Legendenbildung mit Gegenwartsbewältigung verschränkt. Dies sei an einem Beispiel erläutert, der Folge 5 („Kreuzberg-Blicke").

Das knapp drei Minuten lange Video beginnt mit einer seitlichen Fahrt, während Tiger davon spricht, dass das Leben kurz und der Sommer in Berlin immer schnell vorbei sei (Abb. 13).



Abb. 13: Der Tiger in seinem Milieu.

Während er in offene Türen grüßt, entwickelt er – scheinbar direkt aus der Situation heraus – eine eigene Theorie des „richtigen" Grüßens in Kreuzberg, die vor allem darauf abzielt, nicht als verweichlicht wahrgenommen zu werden, sondern Respekt zu erhalten. Diese Anleitung zum Überleben im Dschungel der Großstadt wird unterbrochen, als das Geräusch eines Hubschraubers über der Straße immer lauter wird. Sofort schwenkt der Monolog auf den neuen Bezugspunkt um:

> Okay, ich glaub ... Dieser Polizeihubschrauber fliegt schon die ganze Zeit, die ... Ich weiß, wen die suchen, ja? Aber ich werd's denen nicht sagen, die rufen mich immer an, die Polizei. Sagen immer, ey, hast du den gesehen, sag ich immer nein, ich sag dir nicht. Und Psychologie ist so, guma, wenn ... sorry, ich muss immer gucken und Kontrolle haben, dass alles so ... Vielleicht kommt jemand, dann muss ich ...

Die sich gegenseitig unterbrechenden und unterlaufenden Sprechakte des Tigers zeichnen das Bild einer instabilen Situation, die jederzeit ins Gefährliche, Unübersichtliche kippen kann – in ein Berlin aus dem Gangsterfilm. Diese Schilderung steht in komischer Spannung dazu, dass das Bild zugleich einen Eindruck ausgesprochener Alltäglichkeit vermittelt. Diese Alltäglichkeit weicht die Inszenierung jedoch auf mehreren Ebenen auf: So stellen die Gesten des Tigers in alle möglichen Richtungen des Bildraums Verbindungen her – sei es in Bezug auf die offenen Ladentüren im Bildhintergrund („Ich kenn hier jeden") oder auf den Polizeihubschrauber, dessen Gegenwart sich für die Zuschauer*innen nur durch den zunehmenden Lärm und die Blicke des Tigers ins Off erschließt. Diese Übermalung und Öffnung des Video-Bilds durch das Fabulieren fällt damit zusammen, dass das Publikum in dieses sich eröffnende Phantasma einbezogen wird. So führt der Clip letztlich ein Zum-Hollywood-Film-Werden vor: Die Bilder sind hier nicht selbstgenügsam, sondern offenbaren permanent ihre Bruchstellen, durch die sie sich potenziell an andere Bilder anschließen können. Ich möchte an dieser Stelle dazu nur eine mögliche diesbezügliche Referenz herausgreifen, in der sich der von den TIGER-Videos parodierte Gestus der Adressierung besonders deutlich zeigt: die berühmte Copacabana-Sequenz in GOODFELLAS (Martin Scorsese, USA 1990).

In GOODFELLAS ist die Struktur der Adressierung bereits verdoppelt: Henry Hill beeindruckt seine Freundin, während die filmische Inszenierung (es handelt sich um eine dreiminütige kontinuierliche Steadicam-Fahrt) durch ihre technische und choreografische Virtuosität das Publikum in ihren Bann zieht (Abb. 14).

Wo aber Scorseses Inszenierung aus dem Küchenrundgang eine Szene der Verführung macht, da legt der TIGER-Clip die Aneignung eben dieser Form der Umwandlung offen und führt sie in ihrer Mechanik vor. Das heißt, was hier angeeignet wird, ist präzise die Art und Weise, in der uns das Kino die Realität zu sehen lehrt. Was bei Scorsese auf das Eleganteste gelingt, das wird beim Tiger immer von der Mühe durchkreuzt, welche der Akt der Aneignung impliziert. Eben diese Kollision des geistigen Lebens mit der profanen Mechanik seiner Konstruktion bildet, Bergson zufolge, eine Hauptquelle des Komischen.[7]

7 Vgl. Henri Bergson: *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen* [1899]. Hamburg 2011.





Abb. 14: Einführung in eine Welt als reibungsloser Ablauf.

Aber gleichzeitig realisieren sich die Behauptungen des Tigers *in* der Bewegung des Video-Bildes, in den Ausschnittkorrekturen und Schwenks der Kamera, dem Verkehr auf Straße und Bürgersteig; diese Bewegung ist nun nicht mehr einfach in der Gegenwart. Vielmehr wird in der Bewegung der Straßenzug zu einer Straße in einem Scorsese-Film, ohne dass man die Instanz dieser Transformation eindeutig zuordnen könnte – weder der Figur noch der Kamera. Genauer: Was sichtbar wird, ist nicht der Hollywood-Film, sondern der Prozess, die Zeit, in der die Straße zum Filmbild, zu einem imaginativ aufgeladenen Raum wird. Es han-

delt sich hier um ein Bild, auf das sich die Unterscheidung zwischen objektiver und subjektiver Sichtweise nicht mehr anwenden lässt. Das „Vorher" der Umgebung – ihre Existenz als verortbare Straßenzeile in Kreuzberg – ist mit ihrem „Nachher", ihrer Existenz als Filmbild, immer schon verschränkt. Die Videos betreiben die Transformation des Kreuzberger Straßenraums in ein Filmbild, in einen Ort der Imagination: einen Ort wie New York oder San Francisco, den jeder kennt, ohne jemals dagewesen zu sein. Der Witz besteht darin, den unverhältnismäßigen Abstand zwischen dem „Vorher" und dem erträumten „Nachher" sichtbar und damit zugleich den harmlosen Größenwahn erfahrbar zu machen, der den Akt des Fabulierens antreibt.

Erreicht wird dies durch die unendliche Ausdehnung eines prekären Schwebezustands, der jedes Umschlagen und jede Handlung vermeidet. Niemals etwa kommen auch nur zwei Personen miteinander ins Gespräch. Die Behauptung „Ich kenn hier jeden und alle kennen mich", die zum Teil bis in mythische Größe überdehnt wird, würde durch eine solche Konkretion sofort geerdet und banalisiert; gleichviel, ob sie bestätigt würde oder nicht. Diese Banalisierung ist im Gestus der Figur immer schon latent – nur darf sie niemals konkretisiert werden, ebenso wenig wie die phantastische Überhöhung. Die Handlungen sind stets erinnerte, imaginierte, geborgte, angedeutete – entnommen und angeeignet aus dem Repertoire audiovisueller Unterhaltungskultur. Angesichts dessen scheint der einzige Zweck der Videos darin zu bestehen, sowohl raumzeitliche als auch abstrakte Bezüge herzustellen, ein Netz an Verweisen zu weben, durch das sie sich in dieser Bilderkultur verorten. Eine solche Verortung geht jeder Rede über kulturelle Identität, jeder Frage nach Deutsch- oder Türkisch-Sein zwangsläufig voraus.

Kommen wir also auf die Frage zurück, was diese Clips interpretieren, dann lässt sich festhalten: Sie interpretieren eine Form der Adressierung, wie sie typisch ist für eine vor allem vom Hollywood-Kino geprägte audiovisuelle Unterhaltungskultur. In diesem Akt der Interpretation steckt immer auch ein Akt der Positionierung, eine Verortung, ein Gefühlsurteil: Die Parodie macht sich lustig über einen Gestus der Adressierung und lässt dessen inhärente Widersprüche und Unsicherheiten aufbrechen. Es ist ein solcher Akt der Interpretation, durch den sich audiovisuelle Bilder in einer audiovisuellen Kultur verorten.

7 Gespräch: Bilder, die treffen

7.1 Die Fiktion und die Ordnungen, aus denen sie sich zusammensetzt

Daniel Illger: Auch eine sehr bemerkenswerte Inszenierung in diesem Film [Blood In Blood Out, Taylor Hackford, USA 1993]: Der einzige Moment, wo so etwas wie Erotik und Sexualität als real vollzogener Sexualakt auftaucht – als der Künstler/Junkie [Cruz, H. L.] mit dieser Frau, die später nie wieder auftaucht, im Auto schlafen will –, dass dieser Moment durch Gewalt unterbrochen wird. Und danach verschwinden sowohl die Frauen als auch die Sexualität weitgehend aus dem Film – zumindest in einer explizit vollzogenen Art und Weise. Weswegen ich das jetzt erwähne, ist, dass das anscheinend eine sehr wichtige Spur ist: Dass man in Blood In Blood Out gewissermaßen von Anfang an eine bestimmte Ordnung hat, die sich auch durch eine Geschlechterdichotomie definiert. Und dass es einen Widerspruch gibt zwischen der Gewalt, die männlich konnotiert ist, und der Sexualität bzw. der Freude, oder stellenweise auch mit der heiligen Mutter Gottes, der Vergebung, die weiblich konnotiert ist. Das scheint mir, ohne jetzt zu viel interpretieren zu wollen, für die Struktur des Films grundlegend.

Buket Alakuş: Aber die Madonna, die im Film vorkommt, ist ja nicht nur eine Frau; es geht ja auch um Religion, um Wurzeln. Ich als Zuschauerin habe das so verstanden, dass der Held [Miklo, H. L.] diese Themen verbindet – er kommt ja nach einer Reise an, und man fragt sich, wo er herkommt. Den ersten Taco bekommt er geschenkt von diesem Typen, der sagt, „Ey, bau nicht wieder Scheiße, wenn du schon wiedergekommen bist" – und er freut sich auf das Leben. Und du fragst dich, wo die Reise von diesem jungen Mann hingeht. Und das Erste, was er sieht, ist dieses Götzenbild, das gar nichts mit Christentum zu tun hat. Bei den Mexikanern gibt es ja diese Überhöhung, auch den Tod zu zelebrieren. Das ist das Katholische, aber es ist etwas Angeeignetes, ein Teil, den die Mexikaner für sich wieder formuliert haben. Für mich war diese Madonna so eine Art Willkommen, wie ein Tor: Der Mann sieht die Madonna, und das hat etwas mit seinen Wurzeln zu tun. Ich finde es allerdings unelegant erzählt und habe auch das Gefühl, dass da Produzenten eingeschritten sind, die gesagt haben, der Regisseur solle jetzt einen Flashback einfügen. Das ist nämlich der einzige Fremdkörper im gesamten Film: Es gibt keinen einzigen Flashback mehr, nur ganz am Anfang. Am Ende gibt es etwas Ähnliches, diese Szenen zu den Freundschaften, aber dieser Flashback aus der Vergangenheit, auch noch in Schwarz-Weiß, aus seiner Kindheit, ein erklärendes Bild – der ist ein Einzelfall. Diese Freundschaften in Farbe sind Emotionen: Er erinnert sich an seine Freunde. Diese Emotion in Schwarz-Weiß ist etwas

https://doi.org/10.1515/9783110990690-007

aus der Vergangenheit, was die Figur nochmal erklärt. Und sobald etwas erklärt wird, ist das für mich schwierig; dann sieht es aus wie ein äußerer Eingriff von Leuten, die das Geld verwalten, die sagen, die Zuschauer*innen begreifen den Anfang nicht und deswegen solle jetzt dieser Flashback mit dem Vater eingefügt werden– ich habe das nicht gebraucht (vgl. Abb. 15).





Abb. 15: Die dichotome Ordnung der Geschlechter*.

Kappelhoff: Ich finde, wir sollten das mit den verschiedenen Schichten schon ernstnehmen. Auch wenn dieser Flashback vielleicht narrativ nicht das Eleganteste ist – und wenn er sich darin erschöpfen würde, wäre es langweilig –, aber er eröffnet diesen Gegensatz zwischen einer sehr stilisierten Form, nämlich diesem Wandgemälde, und dann, mehr oder weniger mittendrin, die über den ganzen Film hinweg immer wieder auftauchende Madonna. Das wird wiederum einem absolut anderen Vaterbild entgegengesetzt; also gibt es einerseits ein Mutter-, andererseits ein Vaterbild. Auf der Ebene, bei der Daniel [Illger] sagte, dass es sich um verschiedene Ordnungen handelt, nimmt dieser Film das meiner Ansicht nach schon sehr ernst: Er setzt im Grunde eine Kultur oder Religiosität, die sehr stark eine Mutterfigur im Zentrum hat, gegen eine Kultur, die faktisch keinen Mutterbezug hat, sondern nur unter Männern funktioniert. Und das ist tatsächlich ein sehr scharfer Gegensatz, der aber im Film die ganze Zeit eine Rolle spielt: Was passiert mit einer Welt, wo diese Alles-Verstehende, Alles-Vergebende, Immer-für-dich-da-Seiende – und zwar ist das nicht die Frau, sondern das religiöse Bild der Mutter Gottes – wo das verschwindet. Im Kontrast dazu haben wir ein sehr stilisiertes Vaterbild, was durch Unterdrückung und Gewalt, durch das Fehlen jeglicher Form von Zartheit, Zärtlichkeit, Weiblichkeit definiert ist. Diese beiden Gegensätze sind wie auf einer Wandmalerei gegenübergestellt – eins in Farbe, eins in Schwarz-Weiß. Und ich glaube, dass dieser Gegensatz nicht alle, aber eine Ordnung etabliert, die in diesem Film eine wichtige Rolle spielt. Diese Welten, in denen faktisch alles Weibliche verschwindet, die aber irgendwie auf etwas Weibliches bezogen sind – diese Welten, die gar nicht auf etwas Weibliches bezogen sind. Man kann das bis ins Gefängnis hineinverfolgen: Dort ist eben die Mutter Gottes bei den Chicanos der Bezugspunkt, als Bild, das immer wieder auftaucht – während das bei den *White Anglo-Saxon Trash People* nicht der Fall ist. Da gibt es keinen Bezug auf das Weibliche. Narrativ ist das natürlich ungeschickt; aber das Schematische daran ergibt schon einen Sinn: Erstmal sind im Grunde zwei Ordnungen etabliert: Präsentiert wird eine Kultur, die sich auf ein weibliches Götterbild bezieht, und eine Kultur, in der das ausgelöscht und nicht vorhanden ist.

Alakuş: Aber es gibt ja diese Sehnsucht; diese Weiblichkeit – ob man jetzt Weiblichkeit zur Madonna sagt oder nicht – ist ja eine Art Wurzelsuche, eine Suche nach einer Heimat oder nach etwas, wo man ankommt. Es wird ja ein Modell der Frau als erdige, tolle Mutter gezeigt, und zwar seine Tante: Die ist eine richtige Mutter, macht einen richtigen Job, kocht und näht und funktioniert in ihrer Struktur, ist für ihre Kinder da. Und sie ist auch diejenige – obwohl sie sich ein bisschen sträubt –, die das Kind ihrer abwegigen Schwester aufnimmt, die sich schminkt und mit Prostitution ihr Geld verdient, weswegen der Junge sozusagen in ihrem Leben stört. Das

sind zwei verschiedene Frauen, die da etabliert werden. Aber die Tante ist natürlich keine tragende Rolle. Ich glaube, dass, obwohl in der Welt, die hier gezeichnet wird – es ist ja ein Männerfilm – die Protagonisten alle sehr männlich sind, trotzdem eine Sehnsucht vorhanden ist. Wenn diese Männer weinen, tun sie das ja ungehemmt, und das ist meiner Meinung nach schon eine Sehnsucht nach Körperlichkeit. Ich beobachte das immer, wenn ich im Süden bin: Da ist es normal, dass Männer Hand in Hand gehen oder sich Wangenküsschen geben. Und einige, die in Europa wohnen, kennen das nicht unbedingt, dass man sich als Mann körperlich nah ist. Bei den Mexikanern im Film sieht man nun diese gebauten Körper durch Bodybuilding und durch die Medikamente, die sie nehmen; und selbst dieses Tätowieren ist auch nur eine Art Männerkult, in dem andauernd alle Angst haben, Schwächen zuzugeben. Deshalb wird in diese Madonna-Figur ein Symbol hineinprojiziert, wo alle mit ihrem Glauben an verschiedene Dinge eine Art Hoffnung haben. Der eine Protagonist baut ja eine Madonna in dieser heruntergekommenen Hütte auf; dann holt er zwei kleine Madonna-Figuren hervor und stellt sie darauf. Wenn man einmal in Mexiko war, weiß man, dass, genau wie in der Türkei in jedem Laden ein Atatürk-Bild ist, du bei den Mexikanern keinen Schritt machen kannst, ohne überall an jeder Ecke auf diese Madonnen zu stoßen. Das ist gewissermaßen die Sehnsucht der Armen, irgendwie Heilung zu finden, Heimat, Familie – und das sind ja die Themen in diesem Film.

Grotkopp: Vielleicht kann ich das darin einbetten – denn was ich sehr spannend fand, ist, dass die ganze Anfangssequenz eine Formel von ortsbezogenem Zusammensein etabliert. Auch der Umgang mit der Mutter Gottes ist etwas, das mit diesem Ort zusammenhängt: diese Art, Räume zu gestalten und symbolische Öffnungen in sie einzubauen – die eigentlich faktisch nicht da sind. Diese Form von urbaner Mobilität, die der Anfang simuliert, wird im Film ja nie wieder eingelöst. Da ist eigentlich von Anfang an nur Gefängnis, in verschiedenen Formen: Gefängnis Zuhause, Gefängnis Straße oder Gefängnis-Gefängnis. Und dann haben wir die unterschiedlichen Versuche, mit dieser Art, sich nicht bewegen zu können, umzugehen (Kunst, Ordnung schaffen als Cop). Das finde ich sehr spannend, dass gerade die symbolischen Öffnungen von Mutter und Vater eine sehr starke Rolle spielen und gewissermaßen das Spiel in diesen engen Räumen strukturieren; Öffnungen einbauen, die natürlich nur symbolischer Natur sind.

Bakels: Ich wollte nochmal zurück auf die Art und Weise, wie der Film am Anfang eigentlich sehr stringent bestimmte Setzungen in der Form vornimmt. Und eine davon ist dieses Wahrnehmungsbild, diese Montage zu Beginn. Das, was wir gerade gesehen haben, hat ja drei Phasen: am Anfang die Tatsache – die ich sehr interessant finde und die für den Film vollkommen ungewöhnlich ist, aber für mich deshalb auch ein Statement darstellt –, dass es keine figürliche Perspektive gibt. Dass der Film einsetzt mit einem Wahrnehmungsbild, welches erstmal nur

beim Publikum funktioniert. Ich kann es auch noch nicht perfekt einordnen, aber es wirkt ein bisschen wie ein *establishing shot* in der Zeit. Dieser *establishing shot* ist nicht bedrohlich, sondern es wird etwas sehr Lebendiges gezeigt; ich glaube, da geht es sehr stark um eine Vitalität.

Danach kommt die zweite Phase, in der der Protagonist ankommt, dann die dritte, wo es durch diesen Gang geht – der gewissermaßen ein Gang durch die Vergangenheit wird – und in der dann diese Flashbacks auftauchen. Und in der Ästhetik sehe ich da eine deutliche Anleihe an die MTV-Ästhetik der 1990er Jahre – diese Szenen sehen aus wie ein *Aerosmith*-Video. Auch die Rückblende, die ja nicht in Schwarz-Weiß, sondern einer Art desaturiertem Blau gehalten ist, erinnert daran.

Diese Ästhetik ist von Anfang an vorhanden: Der Film fängt an mit einer Verortung in sehr realen Bildern und geht dann sofort in ein Märchen über; das steckt die ganze Zeit schon im Ton, in der Farbe, in der Musik; in der Art, wie sich danach nur noch klassische Gitarre und E-Gitarre abwechseln, steckt die ganze Zeit etwas sehr Märchenhaftes in einer eindeutig historischen Konnotation drin. Und ich glaube, dass der Flashback insofern, wenn auch narrativ ungelenk, eine pathetische Geste ist, Vergangenheit einzuholen. Wie gesagt, auch bei *Aerosmith*-Videos, *Meat Loaf* etc., bei allem, was es in dieser Art in den frühen 1990er Jahren gibt, sind diese desaturierten, dunkelblauen Flashbacks präsent, um den Figuren eine Vergangenheit zu geben. Da spielt der Film mit sehr bestimmten Formen, die irgendwie auch, wenn man sie in der Zeit verortet, intendiert sind.

Carter: Vielleicht kann ich daran anknüpfen: Ich habe mir die Frage gestellt, ob es tatsächlich um eine Gegenüberstellung von Mutter und Vater geht und die Madonna in dem Fall als Mutter fungiert; ich finde das, was du gesagt hast, ganz richtig: dass die Weiblichkeit eher eine Sehnsucht darstellt. Wenn es bei dem Vater um Vergangenheit geht, bei den verschiedenen weiblichen Figuren, auch bei der Tochter dieses Gangsterbosses, nach der er sich immer zurücksehnt. Das ist eine Zukunftsperspektive, die den Figuren verschlossen bleibt. Das bleibt nicht bei der Mutterrolle hängen, sondern das ist eine Weiblichkeit, die eine Sehnsucht darstellt.

Illger: Zum Beispiel gibt es die Sache mit der Tante – es ist ja sehr deutlich markiert, dass sie zwar nur wenige Auftritte hat, aber ein entscheidender Moment des Films daran hängt, dass sie auftaucht, bereit zu vergeben, als der Künstler/Junkie [Cruz] auf sie trifft. Diese Szene ist ja ein extrem aufgeladener Moment, in dem Vergebung möglich wird, und in dieser Vergebung gleichzeitig eine Zukunft. Das ist meiner Meinung nach der Moment, in dem sich etwas verbindet. Ich will nicht zu viel interpretieren, aber es scheint mir sehr deutlich markiert, dass es verschiedene Stränge gibt: mit Schicksal, mit Identität, mit Schuld, mit Gewalt, mit immer neuer Gewalt, die gegen immer neue Gewalt gesetzt wird – und dass der Film das in end-

losen Kreisen durchexerziert. Diese Gewalt perpetuiert sich also immer weiter, und diese Szene der Vergebung, die eine Zukunft ermöglicht, steht dagegen. In dem Moment, wo also die Vergebung geschieht, kann Zukunft möglich werden, kann etwas Neues beginnen und muss das Alte nicht immer wiederholt werden. Und das ist in dem Film inszeniert und verbunden: Dafür steht die Mutter Gottes von Anfang an – wofür sie ja auch im Katholizismus steht. Das ist auch der Grund, weshalb die Tante diese Funktion der Mutter Gottes übernehmen kann: indem sie Vergebung möglich macht. Und das scheint mir wichtig: dass man, wie auch immer man den Film findet, die Pole etwas komplexer ausbreitet, mit dieser Idee von Stillstand, Vergangenheit, Erstarrung auf der einen Seite und Vergebung auf der anderen Seite.

Kappelhoff: Ich bin mir ehrlich gesagt nicht so sicher, ob der Film es so optimistisch meint, wie sich das in der Mythologie anhört. Erstmal würde ich gerne noch zu dem Punkt kommen, dass man sich zunächst klar machen muss, wie hier eigentlich Figuren gebaut sind. Die haben überhaupt keine Zeit, sie tauchen auf wie Plakate, wie diese Wandmalereien – sie erscheinen überhaupt nicht als etwas, was entwickelt wird, was Zeit braucht, in Erscheinung tritt, sondern haben von Anfang an ein Gesicht, und zwar ein ziemlich eindeutiges, das sich auch nicht großartig verändert.

Ich will auf den Gegensatz hinaus: Hier wird mit einer ganz flachen Ebene von Figuration gespielt, die erstmal gesetzt und in ihrer Dynamik relativ leicht abzuschätzen ist. Man erwartet nicht, dass der eine plötzlich anfängt zu säuseln, sondern hat eine relativ klare Orientierung, wie bei den Wandmalereien. Das ist meiner Ansicht nach ein wichtiger Punkt: dass dieser Film zwischen dem Straßentanz, der ein Totentanz ist, und der Wandmalerei hin- und herspringt. Und die Mythologie nimmt mir den Comic zu ernst, setzt ihn sofort in eine Halb-Theologie um; ich glaube, erstmal ist der Film etwas wie ein Katholen-Comic. Die Ebenen sind also gesetzt auf einer ganz plakativen Ebene. An der Stelle würde ich das mit der Mutter nochmal aufnehmen; ich interpretiere das als den Versuch, zu sagen: Man kann die Figuren nicht beobachten, wie sie das werden, was sie sind, sondern sie werden einfach als Plakate gesetzt. Und dann würde ich dieses Gegeneinandersetzen nochmal aufnehmen: Denn auch diese beiden Muttertypen, die im Film als Tante und Mutter auftauchen, sind natürlich wieder Spielarten der Vorstellung, der Idee von Mütterlichkeit als Göttlichkeit. Sie sind Spielarten des katholischen Prinzips, dass zu dem Gottesbild immer die Kehrseite der Mutter als Hure gehört – das und die vergebende Mutter. Man hat also gewissermaßen die zwei Muttertypen in dieser Frauenvorstellung, in diesem Wunschbild oder dieser Wunschfantasie – weil es plakativ ist. Beide Typen treten als Figuren auf: ganz kurz die leibliche Mutter als Prostituierte, und die Tante, die faktisch alles versucht einzuholen, was sonst noch an Vergebungsfantasien da ist. Ich glaube, es ist wichtig, dass man bestimmte Dinge nicht in diesem Film findet – und da sind wir wieder bei dem Gespräch von

letzter Woche: Wir würden uns jetzt erstmal zur Aufgabe machen, herauszubekommen, was die Logik des Films ist, wenn er auf diese bestimmte Weise arbeitet. Wenn er also mit platten Figuren arbeitet, wie funktioniert das dann? Und ich glaube, ein Hinweis ist, dass alles, was im Film lebendig passiert, was an Handlung oder Action vorkommt, sich die ganze Zeit abspielt zwischen dem Straßentanz und den Wandgemälden, als die Farbigkeit.

Alakuş: Ich muss da kurz dazwischengrätschen; als so platt empfinde ich den Film gar nicht; er fängt ja an mit einer Emotion, du hast Bilder, die den Tod mit einer Heiterkeit zelebrieren, gleichzeitig aber eine mexikanische Musik, die eine Melancholie ausstrahlt – da entsteht meinem Empfinden nach ein wirres Gefühl, wenn man den Film anschaut. Ich habe da nicht sofort eine Heiterkeit verspürt. Natürlich verbinden wir den Karneval der Kulturen damit, wenn wir die Menschen in den Kostümen mit dem Tod tanzen sehen. Es ist ja auch eine Lebendigkeit: Die Leute hüpfen, es fängt an mit diesem Rasseln und du siehst diese Menschen und ihr Dorf – das alles ist heiter, aber die Filmmusik selber ist es nicht. Für mich war da eine mexikanische Melancholie zu spüren, die es in jeder Kultur gibt; im Türkischen ist sie für mich dieses Gejammer, im Portugiesischen dieses Fado – man hört zwar die Trompete, aber sie hat eine düstere, dunkle Farbe. Und dann der Held, dieser junge Typ, der kommt und die ganze Hoffnung hat, an dieser Welt noch etwas verändern zu können. Das ist für mich der Einstieg. Immerhin kommt er aus dem Gefängnis; in seinem Leben hat er verspielt, irgendetwas ist nicht gut gelaufen, und dieser Typ, der ihm einen Taco schenkt, sagt: Vermassle dein Leben nicht. Damit fängt der Film ja schon an, du siehst, dass der Junge eben nicht „High School Camp rich“ ist, mit Villa und Mercedes vor der Tür. Die Stadt, die 1972 Los Angeles ist, ist eine mexikanische „Stadt der Engel“; man erkennt, er ist in der Stadt der Engel, aber ganz unten, nicht bei den Engeln – damit fängt die Reise bei ihm an, und das Publikum stellt sich die Frage: Schafft er es oder nicht? So hab ich das gesehen.

Ufer: Ich glaube schon, dass es relevant ist, wie am Anfang betont wird, dass er sechs Tage hat, bis er achtzehn ist, bis er die Bürde der Bewährung los ist – das wird ja schon als Zeitspanne gesetzt, die kaum einlösbar sein wird. Genau deshalb, weil er immer gleich mitbetont: „I am back for good“. Es lässt sich bei ihm nicht davon lösen, dass er im Heimkommen gleichzeitig seinen Aufbruch vor Augen hat. Mir ist außerdem noch ein weiterer Punkt eingefallen, der sich nochmal mit der Rückblende befasst: Ich fand sehr interessant, dass Jan [Bakels] gesagt hat, es ginge um das Geschichte-Geben. Wenn ich mich richtig erinnere, ist es so, dass die späteren Flashbacks, die nicht auf etwas zurückgreifen, was nicht im Film stattgefunden hat, sondern eins zu eins Szenen wiederholen – dass auch die in dieser monochromen Farbe auftauchen. Die Differenz zwischen den Flashbacks ist also nicht, dass das eine farbig ist und das andere nicht. Außerdem sind es jeweils sehr stark af-

fektbesetzte Sachen, die da auftauchen, mit unterschiedlichen Vorzeichen. Das hat natürlich sehr viel damit zu tun, dass der Film nochmal auf seine eigenen Szenen zurückgreift, dass es genau darum geht, Geschichte zu geben und das Geschichtsbewusstsein der jungen Männer immer schon mit zu entwickeln. Und deswegen muss der Film auch so lang sein. Ohne von dramaturgischer Ökonomie sprechen zu wollen, geht es mir eher darum, dass er diese Entfaltung und das Zurückgreifen auf sich selber aufrechterhält – später übrigens in einem anderen Modus mit den Wandmalereien, die die Geschichte des Films selbst einfangen. Deswegen finde ich das auch nicht ungelenk, sondern es hat im Gegenteil sehr viel damit zu tun, wie eben die Figuren funktionieren; wie sie eingeführt werden.

Alakuş: Das ergibt auf jeden Fall Sinn, wenn man es so betrachtet, dass etwas in der Vergangenheit erzählt wird – was natürlich auch entfärbter ist – und später, um die Freundschaft noch einmal in Erinnerung zu holen. Ich denke bei meinen Filmen auch immer darüber nach und frage mich, warum ich jetzt genau einen Flashback einfügen möchte, ob das zu simpel ist. Aber Emotion ist das, was trägt, und wenn es Emotionen kreiert, hat dieses Handwerk recht. Solange du die Emotionen oben hältst und das Publikum packen kannst, ist alles richtig. Manchmal denkt man natürlich, man könnte noch etwas rausholen, einen anderen, neuen Weg gehen. Aber so, wie du es jetzt formuliert hast, ergibt es Sinn; dann ist es wieder schlüssig.

7.2 Sprache und Realität – und Realismus

Grotkopp: Worüber wir noch gar nicht gesprochen haben, ist die Sprache. Die hat in BLOOD IN BLOOD OUT etwas extrem Artifizielles, und man braucht die drei Stunden, die der Film dauert, bis man das versteht – wie beim Gesang in der Oper: Erst in der zweiten Stunde gewöhnt man sich daran und sieht die Notwendigkeit davon. Das ist nicht die Abbildung einer „Chicano-Realität“, das ist ein Kunstprodukt; und diese aufgesetzte Sprechweise erinnert ein bisschen an TIGER – DIE KRALLE VON KREUZBERG (Murat Ünal / Serkan Çetinkaya, D 2006–2010) – der natürlich diesen klischeehaften Sound hat, aber dann wieder ein korrektes Possessivpronomen einbaut – was einem richtigen „Straßentürken“ nicht passieren würde. Und für diese Besonderheit in der Sprache braucht es drei Stunden.

Worauf ich aber eigentlich hinauswollte: Bestimmte Sachen, die man nicht sieht, hört man dafür umso deutlicher, zum Beispiel in der Vergebungsszene. Auch sehr prägnant finde ich die Szene, in der die Figuren so extrem lange schweigen; eigentlich handelt es sich ja um einen sehr stressigen Film, bei dem viel geredet wird; und deshalb entstehen in dieser Szene dann besondere Gefühle. Wenn sie dann diese Seifenform zerstören, ist eine extrem lange Stille zwischen

den beiden Männern – die aber etwas erzählt. Das ist wie eine stille Musik; wenn im Film einmal nicht geredet wird, hat das bestimmt etwas zu sagen.

Thomas Scherer: Ich will noch kurz einen Rückgriff machen auf das, worüber ich mich vorhin echauffiert habe. Ich finde den Unterschied sehr stark dazwischen, wie die Mütter eingeführt werden und wie der erste der drei Brüder eingeführt wird: Er kommt ja nach einer Luftaufnahme aus dem Auto, steigt aus und bewegt sich durch die Welt. Das heißt, die Figur tritt schon als sich bewegender Körper in der Filmwelt auf – zwei Minuten, bevor er offiziell etabliert wird – und er nimmt einen mit.

Die beiden Mutterfiguren werden dagegen jeweils über einen Close-up eingeführt: Erstmal sieht man nur das Auge der leiblichen Mutter, dann nur die Nähmaschine der Tante (Abb. 16). Die Kamera geht sozusagen aus diesem Close-up heraus und nimmt dann über mehrere Schnitte die Mütter in den Blick; aber sie werden nicht aus dem Raum geboren, sondern sind zunächst Konzepte, die aus den Details herausgeführt werden. Ich habe das Gefühl, dass das etwas darüber sagt, wie der Film im Weiteren mit den Figuren verfährt; dass sie eine Unterschiedlichkeit haben und auf keiner Ebene eine gleiche Art von Figuren in der Handlung sind.

Illger: Bezüglich der Art, wie die Figuren eingeführt und gestaltet werden, scheinen mir zwei Sachen sehr bemerkenswert. Einmal glaube ich, dass es sehr deutlich eine gewisse Art von Schauspiel und Inszenierung gibt, die am Anfang den Film bestimmt und die dann verschwindet. Ich weiß nicht ganz genau, ab welchem Punkt, ob mit einem Schlag oder sukzessive, aber am Anfang hat man etwas wie eine Art Schauspiel zweiter Ordnung: Die Figuren spielen irgendetwas – sie spielen die Boxerei, sie spielen irgendwie sich selbst in ihrer Ganghaftigkeit, sie spielen ihre Sprache. Man hat das Gefühl, sie spielen ein stückweit ihre ganze Identität in dem *Barrio* – und irgendwann verschwindet das. Das wird deutlich, wenn die Art des Anfangs ganz am Schluss, in der allerletzten Szene, wieder auftaucht: Dann ist das Spielboxen wieder da, auch das Tanzen. Am Anfang tanzen die Figuren ja die ganze Zeit ein bisschen, in ihrer Alltagsbewegung, und das verschwindet im Laufe des Films. Die Veränderung der Figuren ist sehr stark einmal markiert über die Veränderung des Schauspiels, und dann plötzlich – und das hat etwas mit der Gesamtstruktur des Films zu tun – sind diese ganz verschiedenen Modalitäten verschwunden. Dadurch entsteht ein Film, der immer wieder neu ansetzt und, indem er das tut, die Figuren auch immer wieder ganz oberflächlich – im Sinne von optisch schlaglichtartig – neu markiert. Am deutlichsten tritt diese Art, damit ganz neue Typen und Zusammenhänge einzuführen, hervor, wenn der Polizist [Paco, der eine der zwei Cousins Miklos, H. L.] zum ersten Mal als Polizist auftaucht, dann aber diese Super-Hippie-Mähne hat – dabei musste ich übrigens sofort an eine übersteigerte Fassung von Serpico (Sidney Lumet, USA 1973) denken. An dieser Stelle hat man auf einmal eine

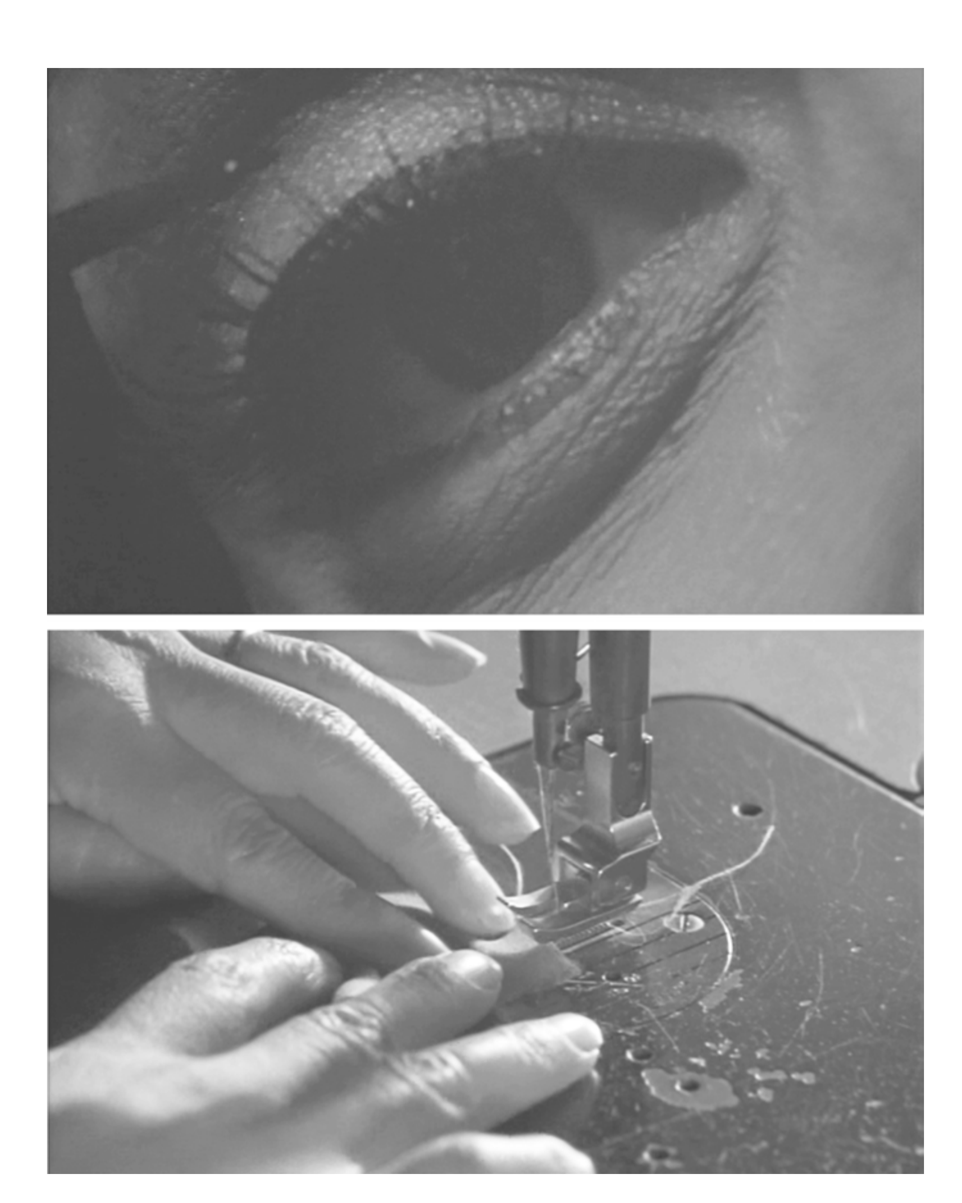


Abb. 16: Vom Detail zur Figur (Mutter und Tante): metonymische Verschiebung.

ganz neue Genremodalität und eine neue Figur, die absolut über ihre Äußerlichkeit und das Schauspiel funktioniert. Das scheint mir ein ganz wichtiger Punkt zu sein.

Eileen Rositzka: Das würde ich einerseits bestärken wollen – andererseits aber auch nochmal auf das zurückkommen, was Michael [Ufer] gesagt hat, und zwar die-

ses Moment des „Eine-Geschichte-Geben". Das funktioniert ja über sehr äußerliche Genremodalitäten; und diese Anfangssequenz verräumlicht auf ganz vielen Ebenen diese Identitätssuche in eine Orientierung, die nicht an allen Stellen gegeben ist, sich aber über mehrere Ebenen zieht.

Allein die Soundebene und das, was wir am Anfang sehen, verortet uns ja nicht als Publikum automatisch in East L. A.; wir bekommen das erst nach ca. drei Minuten mit, wenn die Schrifteinblendung „East Los Angeles" auftaucht. Zu Beginn hört es sich eher so an, als wäre man in Mexiko; und diese Orientierung, die anfänglich nicht stattfindet, aber immer wieder Orientierungspunkte setzt, kann dann auf einmal wichtig werden und wird, wie du [Buket Alakuş] gesagt hast, durch neue Anstrengungen neu qualifiziert. Es ist eben nicht nur die Madonna, sondern auch dieser Baum, diese Pinie, der immer wiederkommt und immer gesetzt ist als ein „Ich identifiziere mich mit diesem Baum, diesem Ort" – was die Figur am Anfang ja auch macht: Wir sehen nicht nur den Baum, der Junge macht gleichzeitig auch das Zeichen der Gang (Abb. 17); wir sehen nicht nur die Madonna, sondern auch das Bekreuzigen. Das ist eine Orientierung, die immer schon die Wiederholungsstruktur des Filmes antizipiert und bei der man letztendlich nicht weiß, ob es sich bei dem, was wir sehen, um den Anfang des Films handelt oder um einen Vorgriff auf das Ende? Wir haben den *Día de los Muertos* eigentlich implizit bereits da.

Kappelhoff: Ich würde gerne nochmal eine Bemerkung zu dem Albino [Miklo] machen: Nicht nur das Jahr 1992 [das Jahr der L. A.-Riots, H. L.] spielt eine Rolle, sondern East L. A. war generell *off limits* für Weiße. Deshalb ist es schon eine schrille Idee, ausgerechnet einen weißen Chicano zu etablieren. Und dann sieht man die ganze Zeit genau das, was eigentlich weißen Angelsachsen passiert, wenn sie in East L. A. unterwegs sind – ich glaube, heute ist das nicht mehr so gravierend, aber damals schon –, die haben da einfach nichts zu suchen. Insofern spielt das Markiert-Sein als „nicht zu einer dieser Banden dazugehörig" eine große Rolle.

Lehmann: Eine Sache mit dem Tanzen ist natürlich, dass der Film genau auf dieser Ebene sehr explizit arbeitet, indem er den einen kurzzeitig lähmt und dem anderen das Bein abschneidet. Auch, wenn er aus dem Krankenhaus kommt, wird sehr betont, wie die Kinder die Treppe hinunterhüpfen und er nur mit einem Gehstock laufen kann – da wird genau auf dieser Oberflächenebene operiert. Genau auf der Ebene, dass er objektiv nicht mehr tanzen kann, funktioniert viel, und der Film reflektiert das meiner Ansicht nach sehr konsequent; zum Beispiel, wenn der Partner-Cop mit seiner Verkleidung ankommt und sagt, er arbeite an seinem Undercover-Aussehen. Dort wird genau mit dem Moment des Erkennen-Verkennens gespielt; und ich glaube, genau das ist es, was bei dem Einbeziehen der Malerei als Reflexionsebene des Films eine große Rolle spielt.





Abb. 17: Die Orte und die Zeichen, die zu ihnen gehören.

Als es um den Galeriediskurs geht und um die Frage, was Cruz, der Künstler, eigentlich malt, wessen Wünsche er damit befriedigt, wie sich das zur Wirklichkeit verhält – und er sagt, er male jetzt andere Bilder, die „more real" seien als die alten; neue Bilder, die eigentlich eher unter Horror fallen, anstelle der idealisierten Porträts vom Anfang – da findet, wenn man so will, ein Genrewechsel statt. Gleichzeitig

ändert er dadurch auch den Wirklichkeitsbezug. Andererseits ist die Galerieszene natürlich auch eine Art Spiegelszene für ein westliches Publikum – welches sich genau diese Bilder anschaut; das ist ein sehr ähnliches Verhältnis wie das des Kinopublikums zum Film, oder zumindest das eines bestimmten Publikums dieses Films.

Gleichzeitig ist natürlich in der Malerei, oder auf jeden Fall in der Figur des Malers, das Thema von Schuld und Vergebung absolut konzentriert; das ist eigentlich die Figur, die lernt. In gewisser Weise ist sie nicht nur die poetische Reflexionsebene des Films, sondern auch die narrative Reflexionsebene: Das ist die Figur, die, indem sie das durchmacht, nachher erklärt: So läuft eigentlich die Welt.

Bakels: Wir neigen ja immer dazu, Oppositionen aufzumachen; vorher hatten wir das Prinzip männlich/weiblich, jetzt haben wir die gute Familie vs. die schlechte Familie – um es mal auf Chiffren zu verkürzen. Ich finde allerdings, der Film funktioniert nicht als Parabel. Er unterläuft immer wieder – und man könnte sagen, er scheitert, aber das glaube ich nicht – er unterläuft vielmehr immer wieder die Ebene, auf der er parabelhafte Analogien schafft; auf der er größere Bögen schafft, die in mehrerlei Hinsicht zu lesen sind. Das passiert unter anderem auch deswegen, weil er ein Mosaik erschafft, bei dem ich das Gefühl habe, dass alles sich gegenseitig ein bisschen rauskürzt: Wir haben nicht immer zwei klare Prinzipien, sondern eher vier, fünf Geschichten. Das ist noch etwas Anderes, über das wir meiner Meinung nach reden müssen: Wir haben auf der Mikroebene über die erste Sequenz viel geredet; aber wie der Film über drei Stunden erzählt, wie er Zeit figuriert, das ist meinem Empfinden nach essenziell dabei.

Und nur, um nochmal darauf zurückzukommen: Ich habe immer das Gefühl, dass BLOOD IN BLOOD OUT von den Poetiken her ein Gangsterfilm/Sozialdrama ist, also all das, was gewissermaßen Parabeln aufrufen würde; aber vom Rhythmus und der Tonalität her, dem entsprechend, was er mit den Farben und der Musik macht, ist er, zugespitzt gesprochen, ein Kinderfilm. Er funktioniert rein auf der Ebene von bestimmten Vitalitäten, die durch Bewegung und Rhythmus entstehen: Am Anfang ist es ein großer Tanz, der viel Leichtigkeit enthält; dann reißt er zahlreiche Parabeln auf, die eine Familie funktioniert so, die andere so, es gibt den angedeuteten Brudermord usw., und am Ende stehen die zwei sich gegenüber, tanzen wieder und sagen: „Wir sind eigentlich die gleichen Kinder von damals, die versuchen, frei zu sein und sich nicht unterkriegen zu lassen.“ Im Grunde habe ich das Gefühl, dass die letzte Szene endgültig jede Dimension, daraus eine Parabel zu machen, verwirft. Weil sie alles andere als eine lebendige Kette von Ereignissen markiert, die nicht sonderlich viel Sinn in sich tragen.

Brückner: Das geht vielleicht in eine ähnliche Richtung: Ich kam jetzt darauf durch die Oppositionen der Familien, und frage mich: Was ist eigentlich mit dieser Männergemeinschaft? Wir weichen dem gerade ein bisschen aus; aber wie ist eigentlich

die Logik dieser Brüder und Cousins, die wir die ganze Zeit sehen? Wo wir fast gar keine Frauen sehen, als Partnerinnen, Freundinnen, Ehefrauen erst recht nicht, sondern wenn, dann nur als Mutter oder Madonna.

In dem Film geht es ja ganz stark um die Männergemeinschaft; da wollte ich nur mal die Frage einwerfen, was eigentlich die Logik dabei ist und dazu vielleicht auch nochmal aufgreifen, was Daniel gesagt hat: dass Sexualität keine Rolle spielt – dabei war ich überrascht, wieviel Sexualität unter den Männern stattfindet. Das kann man jetzt homoerotisch nennen, aber ich finde es doch sehr erstaunlich in dem Film, dass alles, was wir mit Weiblichkeit verbinden, irgendwo in den Männergemeinschaften enthalten ist. Ich habe jetzt keine konkrete Antwort, aber mich interessiert an dem Film, was damit gemacht wird – und was wahrscheinlich auch der Grund für den Kultcharakter ist.

Kappelhoff: Ich würde gerne nochmal zurück zu dem Tanzen. Ich glaube, die Analyse hat ganz richtig herausgestellt, dass der Film mit tanzenden Füßen anfängt, und dass das Verletzen der Füße und das Nicht-tanzen-Können ein ganz wichtiges Thema ist. Genauso: Es „geschafft“ zu haben, also in einer Uniform sein, bedeutet auch, nicht mehr das Tanzkostüm zu tragen und ist also auch eine Form, nicht mehr tänzeln zu können. Die Figuren verlieren also alle ihren Tanz. Ich möchte damit nur ein bisschen die Themen aneinanderfügen: Wenn man sich die Farben einmal anschaut, entsteht ja in der Dichotomie von Totentanz und Farben immer schon ein Gegensatz von Erstarrung und Bewegung. Und indem der Film den Tod emphatisch hereinholt, feiert er genau das. Ich will damit nicht auf eine Parabel hinaus, denn ich glaube, auch das ist wichtig: Wenn man den Film einmal durchgeht, kann man bei allem mit dem Gegensatz von Färben und Entfärben weit kommen; da hat alle Parabel ihren letzten Sinn im Tod. Und das erscheint wiederum wie ein Totentanz: Es gibt lauter Episoden, die auf etwas anspielen und dabei immer wieder allegorische Bildlichkeiten aufrufen – aber es gibt sie ausschließlich, um zum nächsten Spiel überzugehen. Deswegen würde ich dieses Ende auch weder als Happy End noch als Eröffnung betrachten.

Eigentlich wollte ich den Aspekt der Parabel lediglich nochmal unterstreichen; ich glaube, da spielt etwas hinein, damit es auf der Oberflächenebene bleibt, denn wenn man wirklich versucht, den Sinn der Parabel zu ergründen, kommt immer nur noch ein Bild für Tod und noch eins und noch eins. Außerdem finde ich, in Bezug auf das, was du, Regina [Brückner], gerade gesagt hast, dass MEAN STREETS (Martin Scorsese, USA 1973) sehr viel mit unserem Film zu tun hat; der hat allerdings eine sehr viel konsequentere Perspektive. Nicht, dass das besser ist, aber er läuft auf etwas Anderes hinaus. MEAN STREETS thematisiert nämlich die Möglichkeit, dass es in irgendeiner Form eine Beziehung mit einer Frau geben könnte – dass diese Beziehung aber permanent torpediert wird von der Bruder-

Vater-etc.-Sozialität. Bei BLOOD IN BLOOD OUT ist das etwas verdrehter. Es wird gar nicht die Option einer heterosexuellen Liebe aufgetan, das bleibt ganz im Bereich der Imagination – bis auf die eine Szene, die eher einem aberwitzigen Tanz gleicht, in der ihm dann das Rückgrat gebrochen wird.

Alakuş: Aber auch das ist keine Liebe in dem Sinne, sondern es geht um Sex; er will schnell Sex mit ihr, weil er den Preis bekommen hat; auch wenn es erotisch ist. Diese Art Männerwelt gibt es ja auch in der Religion, auch bei den Moslems: dass die Männer alle unter sich bleiben, gänzlich ohne Interaktion zwischen den Geschlechtern, außer in der Form der Mutter. Und im Film ist es bei den Mexikanern genauso, dass die Männer unter sich bleiben und die Frauen im Grunde genommen immer nur zu Hause an der Nähmaschine in der Küche zu bleiben haben. Da verwundert es nicht, dass der einzige existierende Körperkontakt über andere Männer ist. Mir ging es übrigens genauso, ich fand die Berührung, diese Umarmung auch sehr stark – und das waren ja alles ausgestellte Körper. Dadurch, dass die Jungs sich nicht zärtlich umarmen können, haben sie sich eben geschlagen.

Illger: Ich wollte eigentlich nicht gesagt haben, dass die Sexualität keine Rolle spielt, sondern dass sie eben auf so eine seltsame Weise verdreht ist. Und was da, wie immer man es deuten mag, schon auffällt, ist, dass es im Auto dort den Anlauf zu einer Sexszene gibt – dann wird ein Rücken gebrochen, danach kommen alle möglichen Formen von nicht-sexueller Penetration vor, die den Film gewissermaßen in endlosen Variationen strukturieren. Ich habe selten einen Film gesehen, in dem so viele Messer oder messerähnliche Gegenstände in Seiten, Beine, Hälse, was auch immer eingeführt werden. Dann gibt es die Variation mit der Nadel, die ebenfalls sehr explizit dargestellt wird; es gibt die Variation mit den Kugeln, die ein bisschen weniger explizit ist, sprich: Irgendwo gibt es einen Sexualakt, der gezeigt wird, und der Rest des Films ist eine Art fortgesetzter Coitus Interruptus. Immer, wenn es gerade wieder losgeht, Miklo dem Koch einen Blowjob geben will, bekommt der stattdessen das Messer in die Seite. Oder der Serpico ähnelnde Polizist, der mit den zwei seltsamen Drogentypen anbändelt und schließlich in eine Schießerei kommt – es gibt keinen vollzogenen Sexualakt, sondern stattdessen die ganze Gewalt. Was auch immer das bedeuten mag, kann man sagen, dass in diesem Film auf eine ganz buchstäbliche Weise Gewalt an die Stelle des Sexualakts tritt. Und irgendwie scheint das die Männergemeinschaft zu strukturieren.

Jasper Stratil: Vieles von dem Gesagten lässt sich damit verbinden, dass im ersten Teil ja diese T-Shirts ganz stark gesetzt werden, die Farben Schwarz und Weiß. Es gibt ja den Moment, in dem der Schwiegervater von Cruz ihn konfrontiert, während man die beiden T-Shirts Rücken an Rücken sieht, das schwarze und das

weiße. Da könnte man natürlich sagen, es geht um Gut und Schlecht; aber genau das würde glaube ich scheitern; es soll meiner Ansicht nach vielmehr genau der Kontrast gezeigt werden. Genau deshalb gibt es den Albino, der dann das schwarze Hemd trägt. Auf dieser Ebene sind sie schon angelegt und die Kostüme werden später, als die Uniformen ins Spiel kommen, eigentlich komplett ausgetauscht. Das zielt auf das, was Daniel gesagt hatte: dass mit den neuen Kostümen gleichzeitig völlig neue Typen gesetzt werden.

Auch beim Schauspiel findet diese Wandlung weg vom Kindlichen statt. Im Prinzip funktionieren sein Grinsen und seine Körperbewegung noch ganz anders als das, was er sich dann in den weiteren Teilen über die Sprache sowie über den Close-up aneignet – der eine ganz andere Bedeutung für seine Figur entwickelt. Auch da habe ich das Gefühl, dass die farbigen T-Shirts sehr stark an die Figuren gebunden sind, wie sie im ersten Abschnitt – natürlich komplett plakativ – gesetzt werden. Gleichzeitig denke ich, dass eine Parabel an dieser Stelle nicht funktioniert, weil damit automatisch Gut und Böse an diese T-Shirt-Farben gebunden würden.

Alakuş: Es sind ja auch gefühlte zehn Jahre, die da erzählt werden: Der Film beginnt mit den Protagonisten als Teenager, kurz vor oder gerade 18 Jahre alt – und dann haben sie plötzlich schon Berufe – der Film versucht ja, gewissermaßen drei Leben in einen Film zu bringen; er braucht deshalb natürlich viel Zeit, um zu zeigen, wo alle ankommen oder eben nicht ankommen. Da ist zum Beispiel der Künstler, der es eigentlich geschafft hat und dann wieder abrutscht, als er merkt, dass er mit dieser Welt, mit dieser Gesellschaft doch nicht zurechtkommt.

Carter: Das führt jetzt wieder in eine andere Richtung: Ich will kurz auf die Männlichkeit und die männlichen Körper zurückkommen. Ich frage mich die ganze Zeit, ob es nicht doch Unterschiede gibt zwischen den verschiedenen männlichen Körpern, und vor allem Unterschiede zwischen den Weißen im Gefängnis, die sich erst einen Körper aneignen müssen, indem sie zum Fitnesstraining gehen oder sich tätowieren lassen. Es ist also nicht so, dass die Körper der weißen Männer an und für sich gegeben sind, sondern sie müssen erst erschaffen werden – und da gibt es vielleicht einen Unterschied zu den Chicanos. Ich weiß nicht, ob es sexuell besetzte Körper sind – wenn, dann schon ziemlich pervers, wie im Fall des Kochs. Da gibt es schon Unterschiede in den verschiedenen Körperlichkeiten.

Kappelhoff: Ich glaube, wenn man jetzt eine detaillierte Analyse machen würde, müsste man genau das herausarbeiten: Wie diese sehr plakathaften Figuren im Grunde so etwas wie eine zeitliche Dimension bekommen, weil sie sich in ihren Bewegungen, vom Tanzen bis zum Stillstehen, und in ihrem Sprechen verändern. Auch das ist ja eine Art von Bewegung: Gerade, wenn du auf Miklo hinweist, ist der am

Schluss ja wirklich am völlig anderen Ende des Spektrums gelandet. Das könnte man sehr detailliert beschreiben und würde dann auch sehr deutlich einen Unterschied beschreiben können zwischen den Schwarzen, den Chicanos und den Weißen. Und ich glaube, das läuft auf so etwas hinaus, dass das Bodybuilding und die Tätowierungen eher mit den Weißen verbunden sind und an dieser Stelle tatsächlich die Farbe „hineingemacht wird". Aber das sind meiner Meinung nach eher Details.

Ich wollte noch eine andere Sache hervorheben, bei der der Film schon ziemlich hart vorgeht: Es gibt eine Bibel, die aufgeschlagen wird, und in dieser Bibel taucht ein Körper auf, an dem alle Punkte markiert sind, an denen mit einem Stich jemand getötet werden kann. Das ist von der Form her eine sehr besondere Art, die aber meinem Empfinden nach eine große Rolle im Film spielt: die Vermessung des menschlichen Körpers durch die Tötungspunkte zu markieren. Es entsteht ja auch der Eindruck, dass der Film nach und nach alle diese Punkte durchgeht – nochmal in Bezug auf die Sexualität.

Scherer: Dazu kommt das Martyrium, auch in der religiösen Darstellung: Jeder verwundbare Körper wird von irgendeinem Heiligen besetzt. Ich glaube schon, dass das die Aufgabe ist, die man durchleiden muss.

Kappelhoff: Das Martyrium ist nun die christliche Mythologie; ich möchte einfach hervorheben, dass wir faktisch für jede dieser Tötungsstellen mindestens einen Heiligen haben, der auf diese Art und Weise bestialisch zu Grunde ging.

Çetinkaya: Man kann natürlich sagen, der Film ist unrealistisch; aber ich erkenne mich in fast jeder Filmminute wieder. Ich hatte einen Verwandten, der war 25 Jahre im Gefängnis, weil er jemanden umgebracht hat, damals in den 1970er Jahren. Und deshalb weiß ich, dass in der JVA Tegel (Justizvollzugsanstalt Tegel), auch wenn es nicht das San Quentin ist, die Mechanismen gleich sind; diese comichafte Zeichnung ist für mich ein Meisterwerk der Reduktion, das genau zutrifft. Für mich ist das kein Comic: Die Hauptfigur kommt als Weißer und macht einen Film, den die mexikanischen Bandidos, die Clans, genauso feiern wie arabische Clans hier, die wirklich Mafiosi sind – und das nicht nur in Mexiko, in Amerika, sondern Deutschtürken, Kosovoalbaner in Italien, die Schwarzen in Spanien, die Nordafrikaner, Tunesier, Algerier in Frankreich – der funktioniert überall. Ich habe einmal Damian Chapa [den Darsteller der Hauptfigur, H. L.] in der Figur des Tigers interviewt, der war vor vier Jahren in Berlin bei den Berliner Filmfestspielen. Und Chapa meinte zu diesem Penetrieren von Messerstichen, irgendwann gäbe es keine Wahl mehr, irgendwann spitzt sich etwas so zu, dass du entweder erstichst oder erstochen wirst. Und dieses Penetrieren komme natürlich auch daher, dass die Insassen alle keinen Sex haben; diejenigen müssten dann irgendwo mit ihrer Energie hin.

7.3 Cartoon-Werden

Çetinkaya: Für mich ist BLOOD IN BLOOD OUT eben deshalb überzeugend – es gibt übrigens kaum einen Deutschtürken, der sagt, der Film sei nicht überzeugend, ich bin gestern nochmal in entsprechende Internetforen gegangen. Es gibt sogar viele Frauen, die den Film feiern und alle kein Problem mit ihm haben, sondern ihn verstehen. Ich habe auch überhaupt kein Problem mit dem Anfang. Ich kenne aus meiner eigenen Vergangenheit, dass diese Flashbacks automatisch programmiert sind, die haben eine Bildebene, die man mit einer anderen Welt identifiziert. Ich kann das nicht abstrahieren und bin deshalb wahrscheinlich auch nicht der richtige für diesen Diskurs, aber ich muss sagen, BLOOD IN BLOOD OUT ist ein Meisterwerk für mich, das eindeutig unterschätzt wurde. Und viele meiner Kollegen, wie Fatih Akın oder Moritz Bleibtreu, sehen das bestimmt ähnlich – das ist so ein Epos. Natürlich sehe ich auch Schwächen, zum Beispiel was die Darstellung der Frauen betrifft, aber so habe ich den Film nie betrachtet. Der Film ist auf jeden Fall comichaft, aber die Figuren müssen sich meiner Meinung nach auch wie Comics verhalten. Deshalb heißt Tiger auch nicht Cemal Atakan; man muss sich verkleiden, man muss ein Cartoon werden.

Bakels: Du hast meiner Meinung nach gerade wunderschön beschrieben, warum der Film so funktioniert, wie er funktioniert; und das ist der Grund, warum ich vorhin von Märchen und von Kindergeschichte gesprochen habe – du gehst ja immer zwischen zwei Sachen hin und her: zwischen dem, dass du erstens einen sehr persönlichen Bezug dazu herstellen kannst, weil der Film diese ganzen Ebenen aufruft und auch die ganzen Situationen nur als Situationen bringt. Das Andere ist aber, dass der Film von Leuten, die diesen Bezug herstellen können, gefeiert wird, weil er eben, wenn wir schon bei Vergleichen sind, nicht das macht, was beispielsweise BOYZ N THE HOOD (John Singleton, USA 1991) macht, oder andere Filme mit Ghettokids, die alle sehr düster und zynisch sind. BLOOD IN BLOOD OUT will ja auch Spaß machen, ist eben nicht ernst und wertend, gerade weil er eine wirkliche Parabelhaftigkeit an keiner Stelle entwickelt. Stattdessen ruft er Situationen auf, die man bestimmt auch auf eine Art und Weise biografisch sehen kann; es gibt bestimmt auch viele Jugendliche, die nicht den entsprechenden biografischen Bezug haben, ihn aber trotzdem gerne da hinein imaginieren. Der Film spielt damit, und zwar im wahrsten Sinne des Wortes, auf eine Weise, die sehr viel Lebendigkeit, Pathos usw. erzeugt – und dadurch ist er eben überhaupt nicht realistisch. Diese Irrealität ist also ein Grund, warum der Film schließlich eine Form annimmt, die *larger than life* ist.

Çetinkaya: Man macht sich ja auch größer, als man tatsächlich ist – auch das gehört dazu, auch das muss geschehen. Böse Zungen sagen dazu *storyteller*; auch bei Tiger weiß man es ja nicht genau, der erzählt einfach stundenlang Geschichten, verkauft

die aber so gut, dass andere Leute ihm jedes Wort glauben – und so funktioniert die Gesellschaft. Ich finde auch diese Parabelhaftigkeit gut; es gibt viele Künstler, viele Leute in Kreuzberg, die nach dem Prinzip denken: Wenn du unten bist, dann sind alle gleich und keiner hat Feinde. Aber wenn einer aus der Gruppe ein bisschen erfolgreicher wird und aufsteigt, möchten die anderen das nicht und die hindern dich als deine Vergangenheit daran, dass du eine bessere Welt erreichst. Und deshalb gehst du meistens vorher unter, wirst von deinen eigenen Leuten bombardiert; oder wenn du oben angekommen bist, holt dich die Vergangenheit ein. Das siehst du im Film an der Galerieszene; diese Drohung fließt ja mit ein.

Kappelhoff: Ich glaube, es ist richtig, was du sagst: Blood In Blood Out ist Kult, weil er so viele Realitäten trifft – ich glaube, man würde den Film nicht mögen, wenn man nicht das Gefühl hätte, dass er etwas mit dem eigenen Leben zu tun hat. Das heißt, das Kunstvolle hat nichts damit zu tun, dass er die Realität nicht trifft. Und trotzdem unterscheidet er sich von einem Film wie Un Prophète (Jacques Audiard, F / I 2009), der versucht, das Gefängnismilieu auf eine Art abzubilden, bei der ich mich bemühe, das Wort „realistisch“ zu vermeiden. Denn in gewisser Weise ist dieser Film hier so bildhaft; so sehr das von einer allegorischen Bildhaftigkeit herkommt, so sehr ist er in sich realistisch, natürlich; aber eben in der Art, wie ein Comic oder abstrakte Kunst realistisch sein kann. Ich glaube, Graffiti ist eine wichtige Ebene dieser Bildlichkeit.

Çetinkaya: Bis heute, wo er schon 24 Jahre alt ist, gibt es Leute, die ihn feiern. Wenn ein Film das erreicht, finde ich das schon bemerkenswert. Und jeder wird ja Gangster in diesem Film; ich glaube, wenn du ihn abstrahierst, kannst du das wirklich genießen.

Lehmann: Ich glaube, ein wichtiger Punkt ist das, was bereits mehrfach angesprochen wurde: dass die Seherfahrung des Films und die Zeitlichkeit der Figuren eben nicht unbedingt eine Parabel ergeben, sondern vielleicht eher etwas mit einer Telenovela zu tun haben; mit einer Fernsehserie. Das verweist wiederum auf tatsächliche Seherfahrung, die geteilt werden kann. Es geht ja nicht darum, zu sagen, dass all die Leute, die den Film gesehen haben, selber eine Beziehung zur Mafia haben; eher ist das, worauf sie sich beziehen können, diese Art und Weise, die Figurenbögen mitzumachen und nachzuvollziehen. Das ist etwas, was in diesem Film geteilt werden kann: wie eine Figur auf ein Milieu bezogen wird, wie überhaupt so etwas hergestellt wird wie ein Zusammensein.

Çetinkaya: Dann fühlt sich das Cartoonhafte, Märchenhafte gar nicht so falsch an; das muss auch ein bisschen nachwirken; ich habe ihn mittlerweile schon sehr oft gesehen – dann noch eine andere Perspektive zu bekommen, ist schwer. Aber auch das könnte ein Grund sein, warum er so gut funktioniert.

Lehmann: Das hängt ja auch damit zusammen, was du in einem Vorgespräch selbst beschrieben hast, die Videotheken und die Praxis des gemeinsamen Video-Schauens.

Kilerci-Stevanović: Was Jan [Bakels] gestern Abend zur Videokultur in Neukölln gesagt hat, spielt da vielleicht auch mit hinein.

Bakels: Genau; bei uns war es auch immer so, dass die großen Brüder Filme wie MENACE II SOCIETY (Albert Hughes / Allen Hughes, USA 1993) und BOYZ N THE HOOD immer auf VHS-Kassetten herumliegen hatten. Das meine ich auch mit dem Situationshaften: Diese Herstellung – das wäre jetzt nochmal ein ganz anderes Thema, auf das wir abgleiten – dieses Thema der Herstellung, wie diese Aspekte angeeignet werden von Gemeinschaften, die außerhalb der Filme stehen, hat natürlich nochmal eine ganz andere Logik. Und in dieser Logik ist der Film perfekt, gerade, weil er die vielen Situationen schafft und teilweise nur in Dialogfetzen kommuniziert wird, im Freundeskreis – du hast halt eine Zeile, die gerade passt – dafür ist er natürlich wunderbar.

7.4 Die Fiktion aufrechterhalten

Çetinkaya: Insofern hat der Film Ähnlichkeiten mit einem Kinderbuch: Das Setting steht, die Figuren kommen und sind da. Und dann blättert man wie in einem Kinderbuch weiter, und alles ergibt Sinn.

Kappelhoff: Das verweist für mich stark auf die Ausgangsthese unseres Projekts: Der Bezug auf amerikanisches Kino hat unheimlich viel damit zu tun, eine eigene Gemeinschaftlichkeit zu entwickeln. Und das, was du jetzt erzählst, ist ein absolutes Beispiel davon: Wenn man sich ein bisschen damit beschäftigt, ist es ja offensichtlich, dass es sich dabei um eine Gemeinsamkeit handelt, die über alle Migrationsschichten hinweg geht. Das überrascht mich: Es interessiert mich schon, warum wirklich die Gesten und Sprechweisen nachgeahmt werden – über alle möglichen Migrationsschichten und auch über Generationen hinweg. Das finde ich faszinierend.

Çetinkaya: Das Material für TIGER – DIE KRALLE VON KREUZBERG hat sich während meiner Jurastudium-Zeit über zehn Jahre hinweg angesammelt; 2005 haben wir die ersten Aufnahmen gemacht, 2006 zu drehen angefangen, und dann liefen die Clips von 2006 bis 2010. Dadurch, dass die Serie für das Internet gemacht worden war, mussten wir uns an die Verkaufsregeln halten, nach denen jedes Video nicht länger als fünf Minuten sein durfte. Wir hatten uns eine Pauschallänge von drei Minuten vorgenommen, und das hieß, dass die Geschichte in drei Minuten erzählbar und lustig sein musste. Tiger musste real wirken. Ich habe mir für den Dreh

extra das Pseudonym Cemal Atakan zugelegt, nach meinem Onkel, der vielleicht der Vater von Tiger hätte sein können. Ich wollte keine Verbindung zu meiner Person, falls ich beschimpft werden würde.

Lehmann: Ich glaube, auch das ist für die Figur essenziell, weil es darum geht, diesen Fiktionszustand außerhalb der Videos aufrechtzuerhalten. Die Videos funktionieren immer nur wie ein Ausschnitt aus dieser Welt, und deswegen muss diese Fiktion möglichst weit aufrechterhalten werden.

Çetinkaya: Die ersten zehn Folgen habe ich ausschließlich improvisiert; aber irgendwann mussten wir uns ein gewisses Konzept überlegen, einen Kosmos, einen Tiger-Stammbaum. Und wenn man anfängt zu planen, ist bei so einer Figur schnell die Luft raus; weil man dann sein eigener Redakteur wird. Als die Figur größer wurde, habe ich mir ab einem gewissen Punkt überlegt, ob ich über bestimmte Themen überhaupt noch Witze machen kann. Dann bekam ich Anfragen von der Werbeindustrie, zuerst von Alkohol- und Zigarettenfirmen, die ich aber abgelehnt habe. Mittlerweile hatte ich ja schon eine gewisse Vorbildfunktion, meine Videos haben auch Minderjährige geschaut. Genauso habe ich es abgelehnt, für Wettbüros zu werben, weil das in Kreuzberg bereits ein Problem ist; ab da habe ich also auch eine gewisse Verantwortung gespürt.

Kappelhoff: Das hat bestimmt auch damit zu tun, dass die Beziehung zu einer Figur wie deiner eine ganz andere ist als zu einer Filmfigur. Dadurch, dass sie zum alltäglichen Leben der Zuschauer*innen gehört und ihnen noch dazu permanent zur Verfügung steht – fast, als würde man ein Gespräch fortsetzen –, etabliert sich eine ganz andere Beziehung.

Çetinkaya: Tiger hat ja wirklich in Kreuzberg gelebt; und außerdem bin ich viel U-Bahn gefahren. Leute sind auf mich zugekommen und haben gefragt, ob ich Tiger sei. Da bekommt man schon eine soziale Verantwortung.

Kappelhoff: Diese Konsequenz der sozialen Verantwortung ist bemerkenswert, weil eine Filmfigur diese ja überhaupt nicht hat.

Gronmaier: Ich habe auch ein paar Jahre in der Ecke gewohnt; deshalb hat gestern, als wir die Videos gesehen haben, bei mir ständig eine Identifikation stattgefunden: An welcher Ecke steht er jetzt, etc.

Kappelhoff: Ich finde bei der Figur interessant, dass sie wirklich Kreuzberg ist, nicht Berlin oder etwas Anderes. Sie ist weder deutsch noch türkisch, sondern tatsächlich Kreuzberg.

Çetinkaya: Ich fahre sehr gerne U-Bahn, weil ich finde, dass man da ein Gefühl für die Gesellschaft bekommt und wo sie in fünf bis acht Jahren sein wird. Ich habe

früher schon gesagt, dass das deutsche öffentlich-rechtliche Fernsehen die große Gruppe der Deutschmigranten nicht widerspiegelt; und dass deshalb YouTube ganz groß werden wird. Es wurde immer davon ausgegangen, dass das Fernsehen beständig präsent bleiben wird; aber mittlerweile haben sie dort ein großes Problem, weil die 14- bis 29-Jährigen alle auf YouTube umgestiegen sind: Dort gibt es Leute, die keine Redakteure haben, aber dafür 40- bis 50.000 Klicks im Monat, und damit viel Geld verdienen. Diese Quote können Fernsehstars bei YouTube gar nicht erreichen, weil das Internet anders funktioniert, über Jugendliche. Und die konsumieren gewissermaßen ihren eigenen Humor: Es gibt deutsch-arabische Komödianten, die bei YouTube ihre Shows machen und von denen du weißt, dass sie niemals Platz im deutschen Fernsehen hätten – aber über YouTube funktionieren sie.

8 Theorie: Taktiken der Aneignung

8.1 Praxis des Konsums – Poiesis der Wahrnehmung

Der Begriff der Aneignung war für uns ein wesentlicher Ausgangspunkt für die Konzeption unserer Werkstattgespräche – basierten sie doch darauf, mit Filmemacher*innen zunächst eben nicht über ihre eigenen Produktionen zu sprechen, sondern diese Produktionen grundsätzlich in einem Bezugsfeld audiovisueller Bilder zu situieren. Aneignung bezeichnet in dieser Sichtweise einen Akt des Sich-Verortens angesichts einer audiovisuellen Unterhaltungskultur, deren Formen und Muster global zirkulieren. Von dieser Idee auszugehen bedeutet, die verbreitete Klassifikation der Filme als „deutsch-türkisches Kino", die entweder anhand der Herkunft der Filmemacher*innen oder anhand der verhandelten Themen erfolgt, nicht unhinterfragt zu übernehmen. Stattdessen war zunächst zu zeigen, in welchem Umfang und auf welche Weise sich die ästhetische Erfahrung der Filme in einem Feld situiert, dessen Konturen von Hollywood, dem Yeşilçam-Kino der Türkei, deutschem Fernsehen und westeuropäischem Arthouse definiert wurden.

Es zeigt sich, dass diese „ästhetische Einstellung"[1] gegenüber den Filmen nicht nur, wie Bourdieu schreibt, eine Funktion der Legitimität von Kunst und damit eine Funktion sozialen Distinktionsstrebens darstellt, sondern selbst eine genuin politische Funktion erfüllt: Sie arbeitet daran, sichtbar zu machen, was in der diskursiven Vereinnahmung der Bilder durch den Migrationsdiskurs ausgeblendet wird. Denn nicht nur die „Angehörigen der unteren Schichten" erwarten, dass die Bilder eine (soziale) Funktion erfüllen;[2] eben diese Erwartung wird an die Filme des „deutsch-türkischen Kinos" von allen möglichen Seiten herangetragen – nicht zuletzt von Seiten der geldgebenden Fernsehredaktionen und Vertretern politischer Parteien, wie sich an der Debatte um die Fernsehausstrahlung von WUT (Züli Aladağ, D 2006) exemplarisch zeigen lässt.[3]

---

1 Pierre Bourdieu: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* [1979]. Frankfurt a. M. 2018, S. 57.

2 Bourdieu: *Die feinen Unterschiede*, S. 82.

3 Zur Diskussion um WUT vgl. Daniela Berghahn: From Turkish Greengrocer to Drag Queen. Reassessing Patriarchy in Recent Turkish-German Coming-of-Age Films. In: *New Cinemas. Journal of Contemporary Film* 7.1 (2009), S. 55–69; Brad Prager: „Only the Wounded Honor Fights". Züli Aladag's RAGE and the Drama of the Turkish German Perpetrator. In: Sabine Hake / Barbara Mennel (Hg.): *Turkish German Cinema in the New Millennium. Sites, Sounds, and Screens*. New York / Oxford 2012, S. 109–120; Berna Güneli: WUT – Who is enraged? Violence in the „Victim Society". In: Şeyda Ozil / Michael Hofmann / Yasemin Dayıoğlu-Yücel (Hg.): *Jugendbilder – Repräsentationen von Jugend in Medien und Politik. Jahrbuch türkisch-deutsche Studien*. Göttingen 2013, S. 95–112; Maja Figge: Zur

https://doi.org/10.1515/9783110990690-008

Für diese Erwartung steht in gewisser Weise schon die Bezeichnung als „deutsch-türkisch". Mag dieses Label in den 1990er Jahren durchaus hilfreich gewesen sein, um eine spezifische Erfahrung, eine spezifische Lebensrealität öffentlich sichtbar zu machen bzw. ein Bedürfnis nach Anerkennung[4] zu artikulieren – mittlerweile, nicht zuletzt im Zuge des durchschlagenden Erfolges von GEGEN DIE WAND (Fatih Akın, D / TR 2004), scheint es zu einer sozial- und identitätspolitischen Blaupause regrediert zu sein. Die Filme werden einer objektivierenden Interpretationstätigkeit unterworfen, in welcher die von ihnen narrativ verhandelten Konflikte als Modelle für ein gelingendes Zusammenleben bzw. als Warnungen vor dem Scheitern eines solchen verstanden werden. In dieser Perspektive verfangen sich die Plots der Filme in einem Raster der Wahrnehmung, das aus Schlagworten wie „Ehrenmord", „Migrationshintergrund", „Problembezirk", „kulturelle Identität" oder „Integration" geknüpft ist.

Wenn wir demgegenüber die eigensinnige Diskursivität der audiovisuellen Bilder in den Vordergrund stellen, geht es nicht einfach nur darum, diese Perspektive als unangemessen zurückzuweisen. Vielmehr zielt der von uns erarbeitete Ansatz darauf ab, das Verhältnis von Migrationsdiskurs und audiovisueller Medienproduktion filmtheoretisch neu zu formulieren. Für dieses Vorhaben ist es unerlässlich, den Akt des Filmesehens als den Moment zu fokussieren, in dem die unterschiedlichen Rahmungen des Fühlens, Wahrnehmens und Verstehens in Anschlag gebracht werden: als einen Akt der Hervorbringung neuer Wahrnehmungsräume. Zu eben diesem Zweck greifen wir auf die Überlegungen Michel de Certeaus zum Aneignungsbegriff zurück.

Von Aneignung zu sprechen, eröffnet jedoch nicht nur eine Alternative zu einem repräsentationalen Verständnis filmischer Bilder, sondern impliziert umgekehrt auch, dass man es bei filmischen Bildern mit Waren zu tun hat: mit Produkten des Marktes, die zirkulieren und konsumiert werden. Nach de Certeau wäre das Filmesehen damit auf einer Ebene mit dem Einkaufen im Supermarkt anzusiedeln. Das Hervorbringen neuer Wahrnehmungsräume in Akten des Filmesehens ist also zum einen nach seiner poetischen Logik, zum anderen nach seiner

---

visuellen Architektur weißer Angst. WUT als Medium der Kritik. In: *Frauen und Film* 67 (2016), S. 39–52. Ausführlich zu diesem Komplex vgl. Hauke Lehmann: *Das Imaginäre des „deutsch-türkischen Kinos". Zur gesellschaftlichen Erscheinungsweise filmischer Bilder.* Berlin / Boston 2023 (in Vorbereitung).

4 Zum Begriff der Anerkennung vgl. Stanley Cavell: *The Claim of Reason* [1979]. Oxford 1999, und Patchen Markell: *Bound by Recognition.* Princeton 2003. Zum Konflikt zwischen dem Paradigma der Anerkennung (im tendenziell identitätspolitisch besetzten Sinn von „recognition") und dem des „Unvernehmens" im Sinne Rancières vgl. Axel Honneth / Jacques Rancière: *Recognition or Disagreement. A Critical Encounter on the Politics of Freedom, Equality, and Identity*, hg. von Katja Genel und Jean-Philippe Deranty. New York 2017.

ökonomischen Logik zu erfassen. Im deutschen System der Filmförderung – wo die hauptsächliche finanzielle Förderung durch die Institutionen des öffentlich-rechtlichen Rundfunks verteilt wird – heißt das: Die Filme aktualisieren dadurch, dass sie in ihrer Produktion einen redaktionellen Prozess durchlaufen, stets auch jenes Verständnis des „deutsch-türkischen Kinos", das sich aus der Annahme repräsentativer Funktionen filmischer Bilder herleitet.

Dieses Navigieren zwischen redaktionellen Anforderungen und dem Bemühen um künstlerische Distinktion lässt sich mit de Certeau fassen als Konflikt zwischen Strategien und Taktiken. Dieser Konflikt begründet für de Certeau das Projekt einer „*kriegswissenschaftlichen* Analyse der Kultur".[5] Während die Strategien dabei vom stabilen Raum und einer fest umrissenen Position im kulturellen Feld ausgehen (beruhe diese auf statistischen Erkenntnissen, Karten oder Identitätszuschreibungen), ist das taktische Vorgehen darauf angewiesen, sich in Ermangelung eines festen Orts an der Zeit zu orientieren, sich anzupassen und Gelegenheiten zu ergreifen. De Certeau beschreibt die Konsumenten nicht als passive Empfänger ideologisch kontaminierter Nachrichten, sondern als „stillschweigende Erfinder eigener Wege durch den Dschungel der funktionalistischen Rationalität".[6] Es geht dabei nicht darum, dem Individuum außergewöhnliche kreative Fertigkeiten zuzuschreiben. Das Individuum ist, wie de Certeau schon zu Beginn hervorhebt, keine Kategorie seiner Untersuchung. Im Gegenteil spricht er von einer „ameisenhaften" Aktivität und zieht Parallelen zu evolutionären Anpassungsprozessen und tierischen „Listen", mit denen diese in ihren ökologischen Nischen bestehen.[7] Diese Listen sind aus seiner Perspektive analog zu dem zu verstehen, was in der abendländischen Kultur unter dem Begriff der Kunst diskutiert wird.[8]

Es geht de Certeau, wie er schreibt, um „*Kombinationsmöglichkeiten von Handlungsweisen* [...], die auch (aber nicht ausschließlich) zur Bildung einer ‚Kultur' führen."[9] An den so gerahmten Begriff einer „unsichtbaren" Produktion schließt Hermann Kappelhoffs Begriff der Poiesis des Filmesehens an.[10] Die Poiesis des Filmesehens meint erstens den Umstand, dass filmische Bilder nicht als Artefakte vorfindlich sind, sondern immer schon die Interaktion von Bildprojektion und Publikum voraussetzen; das heißt, das filmische Bewegungs-Bild entsteht erst in dieser performativen Interaktion. Zweitens reflektieren audiovisuelle Bil-

5 Michel de Certeau: *Kunst des Handelns* [1980]. Berlin 1988, S. 20.
6 De Certeau: *Kunst des Handelns*, S. 21.
7 Vgl. de Certeau: *Kunst des Handelns*, S. 11–12.
8 Vgl. de Certeau: *Kunst des Handelns*, S. 17.
9 De Certeau: *Kunst des Handelns*, S. 12.
10 Vgl. Hermann Kappelhoff: *Kognition und Reflexion. Zur Theorie filmischen Denkens*. Berlin / Boston 2018.

der immer schon eine vorgängige Audiovisualität der Weltwahrnehmung kultureller Gemeinschaften – sei es, indem sie diese reproduzieren, umformen oder attackieren. Wie de Certeau schreibt, sind die Taktiken der Aneignung besonders dort relevant, „wo die Fähigkeit, eine eigene Sprache zu finden, verschwunden ist".[11] Drittens meint Poiesis des Filmesehens die Kunst des Bildkonsums im engeren Sinne de Certeaus; eine Kunst des Konsums, die mit Blick auf die ersten beiden Bestimmungen die künstlerische Produktion von Filmen auf die Rezeption audiovisueller Bilder zurückführt. Alle drei Aspekte kommen in der affektökonomischen Dynamik audiovisueller Kulturen zusammen. Ich möchte diesen Ansatz im Folgenden kurz an einem Beispiel erläutern.

8.2 Das geheime Leben der Bilder

Marc Siegel beginnt seinen Essay „The Secret Lives of Images" mit einer Auflistung von Filmbildern, die die Formierung eines Zusammenhangs audiovisueller Kultur andeutet: Szenen des klassischen Hollywood-Kinos, in denen die Möglichkeit einer Inszenierung von Sexualität aufscheint, die vom heteronormativen Konsens abweicht. Genauer gesagt formuliert Siegel seine Liste von Anfang an als ein Repertoire von Filmmomenten, die in der schwul-lesbischen Kultur zirkulieren und eine konstitutive Dimension dieser Kultur darstellen, und er verweist damit auf eine Art von Praxis, die auf ganz spezifische Weise im Feld der Kultur interveniert, nämlich in die Zirkulation von Filmbildern unabhängig von ihren vermeintlich „eigentlichen" [orig.: proper] Kontexten:

> [...] their contextualization in found-footage films and clip-show presentations at queer film festivals; their reproduction in queer criticism and scholarship; their manipulations on blogs, YouTube, and Tumblr; or their invocation in gossip.[12]

Gossip[13] spielt in der Tat eine wichtige Rolle bei der Konzeption einer audiovisuellen Kultur, die durch mediale Praktiken entsteht und aufrechterhalten wird. Diese Praktiken – vor allem das Entwenden und Neu-Verwenden von Bildern, etwa denen des klassischen Hollywood-Kinos mit seinen rigiden Vorstellungen

11 De Certeau: *Kunst des Handelns*, S. 20.

12 Marc Siegel: The Secret Lives of Images. In: Malte Hagener / Vinzenz Hediger / Alena Strohmaier (Hg.): *The State of Post-Cinema. Tracing the Moving Image in the Age of Digital Dissemination*. London 2016, S. 195–209, hier S. 196.

13 Die möglichen deutschen Übersetzungen von „Gossip" mit „Klatsch und Tratsch" oder auch „Geschwätz" geben insbesondere die für den Gossip konstitutive Verflechtung mit Medienpraktiken nicht angemessen wieder.

von Heteronormativität – gleichen dem, was de Certeau als „Arten des *Wilderns*“[14] im Feld der Kultur beschrieben hat. Gossip lässt sich verstehen als eine spezifische Sprechweise, die sich nicht von der Art und Weise trennen lässt, wie sie alle Arten von menschlichen und nicht-menschlichen Teilnehmenden zueinander in Beziehung setzt. Er kann in der Tat als eine mediale Praxis beschrieben werden, als Form der taktischen Aneignung filmischer Bilder im Sinne de Certeaus. Eine solche Herangehensweise lenkt die Aufmerksamkeit weg von Aspekten wie Wahrhaftigkeit oder Normativität und hin zu Aspekten wie Aneignung und Performanz, die ich in diesem Buch nicht nur mit Bezug auf de Certeau, sondern auch auf Guattari angesprochen habe. Ein wichtiger Schritt in diesem Sinne wäre es, die Beschreibung von Medienpraktiken mit der Analyse der Entstehung von Machtverhältnissen und eines „common space of appearances“,[15] das heißt der Bildung von Gemeinschaften, zu verbinden.

In diesem Zusammenhang ist der Gegenstand des Gossip nicht völlig willkürlich. Michael Warner argumentiert beispielsweise, dass die meisten Arten von Gossip auf einer intimen gegenseitigen Kenntnis der Personen beruhen, die daran teilnehmen, sowie der Personen, die Gegenstand des Gossip sind.[16] Siegel umgeht dieses Problem, indem er sich auf eine Art von Gossip konzentriert, die sich hauptsächlich auf Filmstars und ihr „Image“ (im doppelten/metaphorischen Sinne verstanden) richtet. In Anlehnung an Kracauers Analyse der Langeweile als einem Modus, der alltägliches Verhalten und Praktiken des Zuschauens miteinander verbindet, beschreibt er Gossip (und das Verbreiten von Gerüchten) nicht nur als eine soziale Praxis, die „neue Szenarien menschlicher Interaktion vorwegnimmt und erzeugt“, sondern auch als eine Möglichkeit, die Filmerfahrung zu modulieren:

> Gossip, I argue, is not simply a means of oral communication but rather a speculative logic of thought apposite to cinema and central to the construction of identity and intimacy in queer counterpublics. I treat gossip as a performative means of transforming one’s relationship to the self and one’s intimates through the circulation of speculations about others.[17]

Das Spekulieren verbindet sich in dieser Beschreibung mit der audiovisuellen Konstruktion des filmischen Bildes, indem es das „Image“ auf den Sprechakt des Gossip bezieht, der seinerseits daran arbeitet, neue Verknüpfungen herzustellen. Damit schreibt sich die Aktivität des Filmesehens in die Intervalle und Verbindungen zwischen den Elementen der Inszenierung ein. Diese Tätigkeit des Speku-

---

14 De Certeau: *Kunst des Handelns*, S. 12.

15 Nick Couldry: *Media, Society, World. Social Theory and Digital Media Practice*. Cambridge 2012, S. 62.

16 Vgl. Michael Warner: *Publics and Counterpublics*. New York 2005, S. 78–79.

17 Siegel: *The Secret Lives of Images*, S. 198.

lierens, so könnte man argumentieren, ist nicht nur eine Logik des Denkens, sondern muss als eine inhärent affektive Logik betrachtet werden – angetrieben nicht nur von der Neugier und der sich selbst antreibenden Energie des Sprechakts des Gossip selbst, der als ein spezifischer Modus der Mobilisierung raumzeitlicher Beziehungen und damit der affektiven Einbindung des Publikums analysiert werden kann. Spekulationen sind auch mit der komplexen Dynamik von Resonanz und Dissonanz, Unsicherheiten, Zögern und dem Wunsch nach Vertraulichkeit verbunden, die Rick Altman als charakteristisch für generische Gemeinschaften beschreibt.[18] Bemerkenswerterweise vergleicht Altman, wie bereits oben angemerkt, den Akt des „Bekennens" der eigenen Vorliebe für bestimmte Genres mit dem Akt des „Coming-out", der im Falle der Genregemeinschaften „gleichzeitig das In-Kontakt-Kommen [orig.: coming into contact] mit einer bestimmten Gruppe von Genre-Fans"[19] beinhaltet. Dabei ist wichtig, dass Siegel diese affektiven Dimensionen direkt mit der ästhetischen Erfahrung verknüpft. Indem er auf die metaphorische und diskursiv fabrizierte Verschränkung zwischen dem Star-Image (das betont öffentlich und zugleich mit der ästhetischen Erfahrung von Filmen verbunden ist) und dem Kinobild anspielt, beschreibt er, wie ein Gefühl von Gemeinsamkeit durch Akte des Konsums und der Distribution erzeugt wird: „a sense of ourselves as queer was linked to this counterpublic's re-circulation of images from popular culture".[20]

Ich möchte diese Überlegungen zum Zusammenhang von medialen Praktiken und kultureller Vergemeinschaftung nun zurückbeziehen auf eine mediale Praxis, die eng mit den in diesem Buch verhandelten Fragen verbunden ist – nämlich damit, wie, allgemein gesprochen, das Schauen von Filmen mit dem Machen von Filmen zusammenhängt und wie, konkreter zugespitzt, sich im Sehen und Produzieren filmischer Bilder Positionen innerhalb und außerhalb bestimmter kultureller Zusammenhänge herausbilden.

Diese spezifische mediale Praxis bestand darin, dass die aus der Türkei nach Deutschland eingewanderten Familien zu Beginn der 1980er Jahre in großer Zahl damit begannen, Videokassetten mit Filmen aus der Türkei auszuleihen (übrigens überwiegend nicht in Videotheken, sondern eher im Einzelhandel, in Reisegeschäften, Friseurgeschäften und Supermärkten) und gemeinsam anzuschauen, oft in größeren Gruppen, mit befreundeten Familien. Nachdem dieser Teil der in Deutschland ansässigen, türkischsprachigen Bevölkerung zwei Jahrzehnte lang weitgehend von audiovisueller Unterhaltung ausgeschlossen gewesen war, kam es mit Einführung

---

18 Vgl. Rick Altman: *Film/Genre*. London 1999, S. 158–159.
19 Altman: *Film/Genre*, S. 159, meine Übersetzung.
20 Siegel: *The Secret Lives of Images*, S. 201.

des Heim-Videorekorders zu einem regelrechten „Videoboom“, der „alle Türken erfaßt haben [soll], egal welcher sozialen Herkunft sie sind, welche Berufe sie ausüben, ob sie gläubige Muslimen [sic] sind oder dem linksliberalen politischen Spektrum zugeordnet werden können“.[21] Dietrich Klitzke berichtet in einem seiner Aufsätze zum Thema davon, dass „Schulkinder, vor allem nach den Wochenenden, erst zur vierten Stunde ansprechbar waren, weil die ganze Familie das zurückliegende Wochenende mit Video-Konsum zugebracht hatte“.[22]

Die neu entstandene soziale Praxis der Video-Wochenenden verwandelte das Berliner Wohnzimmer in einen imaginären Raum der Sehnsüchte, Fantasien und Erinnerungen.[23] Eine Beteiligte erinnert sich: „It was always a complete film marathon. When a film came to the end, we paused, had a chat, exchanged opinions, before having another meal and a drink and then continued watching.“[24] Die Dauer der sitzend, essend, redend und schauend zugebrachten Zeit verbindet sich mit dem Geschmack des Essens, der körperlichen Gegenwart von Freunden und Verwandten, dem Interieur der Wohnung, dem Inhalt der Gespräche, dem Flimmern des Röhrenfernsehers, der eigenen Müdigkeit oder Aufregung und dem sich in der Aufeinanderfolge der Filme eröffnenden Bildraum zu einem komplexen Erfahrungsraum, einer Erfahrung leiblicher und kultureller Situiertheit, die als ein Gefühl für das gemeinschaftlich Geteilte Gestalt annehmen kann.

So ließe sich das Filmesehen im Wohnzimmer als punktuelle Kristallisation einer audiovisuellen Kultur verstehen, deren Geltungsanspruch gegenüber dem hegemonialen Bild vom „türkischen Gastarbeiter“ bis heute noch nicht eingelöst worden ist. Wir haben hier das Beispiel einer Poiesis, die in einem sehr direkten Sinn neue Wahrnehmungsräume hervorbringt: nämlich die Verkopplung des heimischen Wohnzimmers mit einer sehr spezifisch konturierten Sphäre des Imaginären. Es ist gerade die prekäre Position der fiktionalen Figur des „Gastarbeiters“, dieser kulturellen Zuschreibung, die den medialen Praktiken der Aneignung eine solch große Bedeutung verleiht. Wie de Certeau schreibt, „führt ein Mangel an Informationsmitteln, finanziellen Mitteln und ‚Sicherheiten‘ jeder Art zu einem ge-

---

21 Dietrich Klitzke: Türkisches Video hierzulande. Tendenziell ein Integrationshemmnis. In: *FUNK-Korrespondenz* 30.37 (1982), S. 50–56, hier S. 52. Wie Klitzke schreibt, überstieg der prozentuale Anteil türkischsprachiger Haushalte mit Videogerät bei Weitem denjenigen deutschsprachiger Haushalte.

22 Dietrich Klitzke: Video – das Freizeitmedium Nr. 1 für die türkische Bevölkerung. In: Siegfried Zielinski (Hg.): *Tele-Visionen. Medienzeiten. Beiträge zur Diskussion um die Zukunft der Kommunikation.* Berlin 1983, S. 41–46, hier S. 41.

23 Vgl. Can Sungu: Rewound. German-Turkish Cinema and Video Evenings in West Berlin. In: ders. / Malve Lippmann (Hg.): *Please Rewind. German-Turkish Film and Video Culture in Berlin.* Berlin 2019, S. 5–23, hier S. 16–18.

24 Sungu: *Rewound*, S. 16.

steigerten Vorkommen von Listen, von Träumen oder von Lachen".[25] Mit anderen Worten: Dort, wo das von einer fremden Macht organisierte Terrain keine Auswege mehr lässt, erobern sich die Taktiken der Aneignung neue Spielräume, deren unsichtbare Produktion die Regeln für das gesamte Spielfeld verändert. De Certeau fasst diese Situation mit Bezug auf die von den Spaniern kolonialisierten indianischen Völker Südamerikas folgendermaßen zusammen: „Innerhalb des Kolonialsystems, das sie äußerlich ‚assimilierte', blieben sie Fremde; ihr Gebrauch der herrschenden Ordnung war ein Spiel mit deren Macht, welche sie nicht abweisen konnten; sie entflohen dieser Ordnung, ohne sie zu verlassen."[26]

In dem beschriebenen Fall der Video-Wochenenden kommt man nicht umhin, die medialen Praktiken der nach Deutschland Immigrierten in der Rückschau als geradezu avantgardistisch zu begreifen – nicht nur für die in den 1980er Jahren aufkommende Videokultur, sondern auch für heutige Umgangsweisen mit audiovisuellen Bildern (Stichwort *binge-watching*) sowie für das deutsche Kino und sein Verhältnis zum Genre. Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen stellt sich die Frage, wie sich die tatsächliche, unter dem Label des „deutsch-türkischen Kinos" operierende Medienproduktion zu dem hier beschriebenen Erfahrungsraum verhält.

25 De Certeau: *Kunst des Handelns*, S. 20.

26 De Certeau: *Kunst des Handelns*, S. 14.

9 Gespräch: Eine Welt bauen, die Figur beschützen

9.1 Sprache und Verortung: Weisen des Sprechens und das Gemeinsame

Lehmann: In Bezug auf das, was in BLOOD IN BLOOD OUT (Taylor Hackford, USA 1993) zirkuliert und von Matthias [Grotkopp] die „extrem artifizielle Sprache" genannt wurde, würde ich gerne nochmal darüber nachdenken, was es eigentlich heißt, dass der Film diese sehr eigene Sprache entwickelt und deshalb auch drei Stunden braucht, damit der*die Zuschauer*in sich darin irgendwann zu Hause fühlen kann. Mit dieser Sprache geht auch einher, dass letztendlich weniger Szenen als diese Sprüche zirkulieren. Und ich glaube, dass diese Art und Weise des Sprechens viel mit TIGER – DIE KRALLE VON KREUZBERG (Murat Ünal / Serkan Çetinkaya, D 2006–2010) zu tun hat – mit der Art und Weise, eine eigene Art des Sprechens zu finden, also auch diese Verbindung herzustellen.

Kappelhoff: Hast du, Serkan [Çetinkaya], mal diese Arbeit gelesen, die über deine Sprache in TIGER [das sogenannte „Kiezdeutsch", H. L.] geschrieben worden ist?[1]

Çetinkaya: Ja, und ich war sehr überrascht; ich wollte gerade einen Redakteur überzeugen, weiterzumachen, auch, weil ich mir nicht sicher war, ob Tiger überhaupt noch gehört wird. Deshalb habe ich Material gesammelt;[2] es gibt zwei Berichte, was ich an sich schon sehr beeindruckend fand: dass sich jemand so intensiv mit Tiger beschäftigt hat, ohne mich überhaupt zu kontaktieren – und noch dazu fand ich es sehr schön zu lesen.

Kappelhoff: Eine der Arbeiten ist ja über die Sprache –

Çetinkaya: Dann hat mich Prof. Wiese kontaktiert, die ein Seminar geführt hat, in dem ausschließlich „Kiezdeutsch" analysiert wird. Eine Facette davon war das „Tiger-Deutsch", aus sprachwissenschaftlicher Sicht; weil sie beobachtet hatte, dass die Leute anders sprechen, zum Beispiel vieles weglassen. Und das Erstaunliche für mich war, dass sie das gar nicht als negativ betrachtete, sondern eher in der Hinsicht, dass Deutsch eben anpassungsfähig ist. Auch diesen Verdopplungseffekt,

1 Vgl. Heike Wiese: *Kiezdeutsch. Ein neuer Dialekt entsteht*. München 2012.

2 Vgl. Gavin Hicks: Sporting Nationalism and Turkish-German Ethno-Comedy. Tiger's „Süper EM-Stüdyo". In: *Focus on German Studies* 17 (2010), S. 95–112; Hülya Özsari: *„Der Türke". Die Konstruktion des Fremden in den Medien*. Berlin 2010.

https://doi.org/10.1515/9783110990690-009

„Kino-Mino", etc., den ich als Tiger auch aufgegriffen habe, hat sie unter diesem Aspekt betrachtet.

Kappelhoff: Wobei ich dabei die Logik nicht verstanden habe; geht es in dem Fall nur um die Lautdopplung?

Çetinkaya: Für uns Türken muss der Satz manchmal gefühlt weitergehen; zum Beispiel bei der Frage „Hast du Lust auf Kino?" Und deshalb machen wir so ein Wortspiel daraus, indem wir noch ein M davorsetzen. Das heißt „Wir können ins Kino gehen, danach vielleicht noch etwas essen, noch etwas Anderes …" Ich glaube übrigens, die Balkan-Jugendlichen oder die Griechen machen das ähnlich.

Kilerci-Stevanović: Also, diese Dopplung kommt durchaus aus dem Türkischen und auch aus dem Griechischen. Aber meiner Meinung nach ist sie vor allem Ausdruck einer Abwandlung, um Variationen zu schaffen.

Çetinkaya: Man spricht ja auch viel mit Gesten; und anstatt dass ich jetzt in acht, neun Sätzen erkläre, was wir heute vorhaben, sage ich einfach „Kino-Mino" und die ganze Welt versteht, was ich meine. Es geht also nicht nur ums Kino, sondern generell um das Treffen, noch etwas essen gehen, etwas trinken, in eine Bar – es ist offen.

Kilerci-Stevanović: Ich glaube, ein Stück Unentschiedenheit ist auch dabei; so wie bei „etc.", „usw.".

Lehmann: Das impliziert ja auch ein bisschen, dass der andere schon weiß, was gemeint ist.

Çetinkaya: Das ist außerdem keine Erfindung von uns – jeder aus dem Metier spricht so.

Kappelhoff: Das ist aber schon eine Aneignungsstrategie der deutschen Sprache; sie wird dabei ja faktisch „türkifiziert".

Bakels: Das ist die eine Richtung, es zu beschreiben; die andere ist – und das fängt in den USA ja schon in den 1970er Jahren an, als die Schwarzen ihre eigene Sprechweise entwickeln –, dass man aus einer Sprache, bei der man eigentlich so wahrgenommen wird, als wäre man ihrer nicht Herr, sich zu ihrem Herrn aufschwingt, indem man sie zu etwas Eigenem macht.

Çetinkaya: Häufiger ist es mir passiert, dass ich, wenn ich U-Bahn oder Bus gefahren bin, Jugendliche im klassischen „Türkendeutsch" habe sprechen hören und wenn ich mich dann umgedreht habe, nur von Deutschen umgeben war. Die adaptieren also ab einem gewissen Punkt die Sprache, weil sie dazugehören wollen – wenn du normal sprichst, wirst du wahrscheinlich gemobbt, oder giltst als Stre-

ber – und deshalb hat es sich sehr schnell verbreitet, dass nicht nur Deutsche mit Migrationshintergrund so sprechen, sondern auch gebürtige Deutsche.

Kappelhoff: Das ist ja nun schon etwas sehr Allgemeines; mich interessiert, wie alle, die türkisch sprechen, diese Dopplung sofort verstehen, auch in ihrer Ungewissheit – und Deutsche mit geringem türkischem Kontakt tun das nicht. Ich habe „Kino-Mino" eher für ein sinnloses Wortspiel gehalten und nicht verstanden, dass es diese Unsicherheit ausdrückt.

Bakels: Das ist, als würde man einen Oberbegriff schaffen, eine Metonymie oder so ähnlich; viele sagen zum Beispiel auch „Kino dies das" – das kommt dem sogar näher als „etc. pp.".

Kappelhoff: Und Serkan, du benutzt das viel?

Çetinkaya: Ich wollte es vor allem zu Beginn etablieren – was auch funktioniert hat, es wurde dann en vogue, auch dadurch, dass die Clips deutschlandweit herumgingen; dabei hatten wir das eigentlich gar nicht beabsichtigt, sondern es zuerst nur für uns gemacht.

Kappelhoff: Wie kunstvoll, oder künstlich, ist diese Sprache denn? Ist es eine Erfindung oder doch eher eine Adaption?

Çetinkaya: Die Sprache in der Form ist echt, die gibt es so. Tiger ist schon ein bisschen etwas Anderes, da ist Flow oder Rhythmus drin, aber die Sätze werden alle so gesprochen.

Kappelhoff: Ich frage mich gerade, wie Fassbinder das macht. Der hatte ja ursprünglich Stücke geschrieben, in denen er aus dem Bayrischen tatsächlich eine ganz eigene Grammatik erschaffen hat, die so gar nicht gesprochen wurde. Und dann kamen seine Figuren im Film, deren Sprache zwar etwas mit dem Bayrischen zu tun hatte, aber eine völlig eigene Grammatik besaßen. In diesem Fall war es also nicht so, dass die Leute so sprachen; stattdessen hat Fassbinder ihre Sprechart zur Kunstform gemacht. Daher kommt meine Frage.

Çetinkaya: Ich würde sagen, Tigers Deutsch ist eine Mischform. Ich setze mich ja nicht hin und überlege, wie er sprechen soll, sondern spreche einfach. Andererseits sollte es natürlich so aussehen, als gäbe es die Figur wirklich und sie bekäme gerade einfach eine Kamera vorgesetzt. Deswegen hat der Charakter auch einen eigenen Namen: Cemal Atakan. Selbst wenn ich Interviews gegeben habe, habe ich darum gebeten, meinen Namen herauszulassen.

Brückner: Cemal Atakan hat ja sogar eine eigene Wikipedia-Seite.

Çetinkaya: Ich wollte auch da raus sein und meine Ruhe haben. Deswegen ist die Sprache eine Mischform; aber „Kino-Mino“ haben wir etabliert.

Carter: Ich würde gerne nochmal einen Vergleich aufstellen; es ist nämlich genau das Gleiche wie mit der Sprache der Farbigen in Großbritannien. Auch diese haben weiße Jugendliche aus einem bestimmten Milieu genauso drauf wie Schwarze Jugendliche. An einem bestimmten Punkt ist Sprache kein Kommunikationsmittel mehr, sondern schafft ein Zugehörigkeitsgefühl. Man sieht außerdem, dass es Jugendliche aus bestimmten Milieus sind, die sich so ausdrücken.

Kappelhoff: Im ganz steilen Sinne handelt es sich dabei um etwas, nach dem wir eigentlich fragen: diese Community-Effekte, die darüber entstehen, dass man eine Kunstsprache erlernt. Es gibt zwei Möglichkeiten: Die eine ist, dass sie faktisch als Straßensprache gefunden und genutzt wird – die zweite, dass sie wirklich geformt wird. Dabei entsteht dann der Nachahmungseffekt, der schließlich eine Art von Community schafft.

Çetinkaya: Den zweiten Aspekt würde ich dabei unterstreichen.

Scherer: Was ist denn eigentlich die Geschichte dieser Figuren in der deutschen Medienlandschaft? „Erkan und Stefan“ waren wahrscheinlich vor dir und sind auch etwas Anderes, weil sie viel gezielter eine andere Perspektive eröffnen – aber es handelt sich trotzdem um ein Werk, das viel auf der Straße unterwegs war und einen Großteil der üblichen Schulhofdiskussionen bestückt hat. Waren das also mit die Ersten oder gab es davor schon etwas? Ich frage mich gerade, was für mich Figuren dieser Art sein könnten; wo da die historische Linie ist.

Çetinkaya: Also ich hab da ein bisschen Ali G im Kopf; aber nicht als Nachahmung, sondern als etwas, was selber in diese Richtung gehen könnte. Aber eigentlich habe ich diese Jungs selber beobachtet. Bei YouTube gab es, wie bereits erwähnt, viele Kommentare im Stil von „Wir haben hier auch einen Tiger in Dortmund“ – im Ruhrpott gab es generell viele Typen dieser Art – aber letztendlich kennt jeder diese Figur irgendwo in der Realität. Wenn man mit Deutschmigranten zu tun hat, gibt es in jeder Gruppe so einen wie Tiger. Wenn es um Filme geht: KNOCKIN' ON HEAVEN'S DOOR (Thomas Jahn, D 1997) hatten wir auch im Kopf, der kam schon vor uns.

Scherer: Und gibt es in den türkischen Telenovelas auch Leute, die etwas in die deutsche Sprache hereintragen? Gibt es dort auch die, die nach Deutschland gegangen sind und dann in der Kunstfigur mit einer seltsamen Sprache auf die Spitze getrieben werden? Oder gibt es Klischees darüber, wie jemand spricht, der in Kreuzberg aufgewachsen ist?

Kilerci-Stevanović: Ich glaube, das geschieht in zwischenmenschlicher Kommunikation auf jeden Fall. Es gibt Witze darüber, wie Deutschmigranten sprechen und die deutsche Sprache ins Türkische hineinbringen – aber dazu, wie das auf der medialen Ebene bearbeitet wurde, fallen mir überhaupt keine Beispiele ein; ich glaube nicht, dass das existiert. Auf jeden Fall gab es keine Serien, die das in den letzten zehn Jahren aufgegriffen haben.

Alakuş: Dieses gebrochene Deutsch wird aber auf jeden Fall aufgegriffen; es gibt dazu diese sehr kurzen Internet-Clips. Denn es ist so, dass die in der Türkei lebenden Türken immer ein bisschen abfällig über die Deutschtürken sprechen – weil das eben die „Gastarbeiter" sind. Egal, in welche Filmwelt du dich begibst, bekommst du immer subtil untergeschoben, dass du ein Gastarbeiterkind bist und nicht so wie die anderen. Deine Sprache ist in jedem Fall eine deutschgefärbte Sprache, weil wir Gastarbeiterfamilien hier unter uns sind. Wenn du in der Türkei Wurzeln hast oder die Türkei-Sprache sprichst, ist dein Türkisch ein bisschen besser aufgearbeitet, aber die, die hier wohnen, sprechen kein ganz aktuelles Türkisch mehr.

Kappelhoff: Wird man dann rückständig oder hat man einen Akzent?

Alakuş: Beides. Man hat einen Akzent, benutzt deutsche Wörter, die im Türkischen nicht verwendet werden, wie „Termin" oder „Krankenkasse".

Çetinkaya: Und dadurch entsteht dann eine Mischung aus zwei Sprachen.

Kappelhoff: Und ist das Türkisch, das die Deutschtürken sprechen, ähnlich weit weg von der „Normsprache" wie das, was Tiger spricht?

Kilerci-Stevanović: Nein, es ist keine eigene Sprache. Aber dafür gibt es im türkischen Pendant dieses Hin- und Herwechseln zwischen den zwei Sprachen; wenn ich zum Beispiel mit Yüksel [Yavuz] und Ayşe [Polat] rede, merke ich, dass ich bei dem Spiel mitspiele und zwischen den Sprachen springe. Das deutsche Wort kommt einfach ohne Kontrolle in einen türkischen Satz mit hinein. Das ist eine andere Sprechweise, die auf jeden Fall besonders ist; manchmal sind es Worte, manchmal auch ganze Sätze. Aber um zu Thomas' Frage zurückzukommen: Ich möchte dazu kurz an Hikmet Abi erinnern [eine weitere Figur von Serkan Çetinkaya, ein typischer anatolischer „Gastarbeiter", H. L.].

Çetinkaya: Der spricht aber wirklich schlechtes Türkisch; und in Anatolien trifft man häufig Leute, die schlechtes Türkisch sprechen, weil dort alle ihre Dorfdialekte haben; für die ist Türkisch eine Fremdsprache; deswegen passt das vielleicht zu dem Charakter.

Kilerci-Stevanović: Aber genau das ist das Besondere bei den Deutschtürken hier: dass man einen Dialekt mitbringt und dann hin- und herwechselt zwischen deut-

schen Wörtern und seinem Dialekt-Türkisch. Das ist genau das, was fremd vorkommt und diese ganzen Eindrücke von Diskriminierung auslöst in der Türkei; wo man denkt, die würden unsere Sprache nicht verstehen. Das ist genau die Diskriminierung in Anatolien, die in der Türkei stattfindet und die die Leute diskriminiert, die in Mittel- oder Ostanatolien leben.

Alakuş: Und die Diskriminierung ist natürlich schneller, wenn man den Mund aufmacht und der Sprache den Raum lässt. Aber ich unterstelle den Türken mal, dass sie, sobald sie wissen, wo du herkommst – ob du jetzt die Sprache kannst oder nicht – dich in eine andere Kategorie stellen. In Großbritannien zum Beispiel – da sind die ganzen türkischen Diplomatenkinder – sind überwiegend andere Türken angesiedelt als in Deutschland. Wenn die Leute wissen, dass du aus London kommst, bist du sofort ein anderer Türke als einer, der aus Duisburg kommt.

Bakels: Nur mal ganz kurz als Sortierung, weil wir ja gerade dabei waren, den Bogen vom Inland ins Ausland zu schlagen: Kann man sagen, dass wir momentan zwei Sachen diskutieren? Die eine ist, dass bei Migrationsgeschichten immer die Sprachentwicklung in der einen oder anderen Weise individuell verändert, gehemmt, beschleunigt wird, etc. Die andere, dass gleichzeitig bestimmte Gemeinschaften aus dieser in irgendeiner Art und Weise beeinflussten Sprachentwicklung versuchen, etwas Positives daraus zu machen, indem sie ihre eigene Sprache daraus erfinden. Das sind meiner Ansicht nach zwei Dinge: Einmal, wie sich Mehrsprachigkeit aus einem Migrationskontext entwickelt, und zweitens, wie Gemeinschaften eine bestimmte Art und Weise finden, aus diesen vielleicht am Anfang irgendwie dysfunktionalen Sprachen etwas zu machen, was eine eigene Form von Zugehörigkeit entwickelt – die so weit geht, dass am Ende die Berliner Suburbs-Kids im Bus Deutschtürkisch sprechen.

Çetinkaya: Bei mir hören die Leute es auch sehr schnell; unter anderem, weil die deutsche Sprache die Silben ganz anders betont – dadurch entsteht ein anderer Rhythmus. Und wenn du dann neue türkische Wörter sprichst, aber noch ein bisschen die Betonung der deutschen Sprache drin hast, hören andere das sofort.

9.2 Sprechen und Habitus, Sprache und Ausgrenzung, Sprache und Fiktion

Kappelhoff: Ich finde das einen ganz faszinierenden Punkt für das Projekt: Erstens glaube ich, dass die Kontur, die eine Figur wie Tiger bekommt, ganz stark nicht nur vom Sprechen, sondern auch vom Habitus des Sprechens kommt. Das Andere, das man bei dieser Diskussion verfolgen kann, ist, dass es keine schärfere Distinktion

als das Sprechen gibt. Ob das jetzt der Sprachgestus ist oder die tatsächlichen Worte – es gibt keine schärfere Art, dazuzugehören oder nicht dazuzugehören und sich zu unterscheiden; das ist in der Hinsicht etwas sehr Ausgeprägtes. Und das Dritte ist: In dem Moment, in dem ich diesen Sprachgestus nachmachen kann, ist er da; solange er nur vage im Raum schwebt, ist er gewissermaßen ein Sprachfehler – aber in dem Moment, in dem ich es nachmache, parodiere, darstelle, wird es zur Form, jenseits von Gut und Böse.

Lehmann: Das ist auch etwas, das die Figur meiner Meinung nach ganz stark auszeichnet: dass die ganze Zeit Begriffe und auch Formeln geprägt werden; wie „KGPA" („Konkret-Gute-Preis-Ahmet"), etc. Tiger prägt also Formeln, die genau etwas damit zu tun haben, seine Sprache zu definieren. Das würde mich auch nochmal interessieren: Das ganze Gerede, die Abkürzungen, mit Kürzeln und Verweisen auf eine Geschichte oder Community, auf die man sich bezieht – das sind ja alles irgendwelche Kürzel für Figuren, die in Tigers Kosmos eine Rolle spielen; gleichzeitig haben sie aber auch etwas damit zu tun, dass damit verwiesen wird auf ein „Wir", ein „Wir, die wir uns in diesem Kosmos bewegen, kennen das ja alle". Dieses permanente Herstellen von Marken, sowas wie der Pitbull-Wettbewerb.

Çetinkaya: Es gab Schulklassen, die Fahrten nach Berlin gemacht haben und fragten, ob sie Tiger treffen könnten; die wollten seine Routen ablaufen, etc.

Lehmann: Es gibt ja auch nicht umsonst Seiten im Internet, die Filmlocations abfotografieren; auch das ist der Versuch, aus Kreuzberg Filmbilder zu machen; wie New York, wie San Francisco, eben ein klassisches Gangstermilieu. Und ich glaube, deshalb ist es kein Zufall, dass Fans ausgerechnet diese Orte sehen wollen.

Çetinkaya: Es kommen zum Beispiel viele Leute in den einen Dönerladen, von dem Tiger spricht und wollen genau den Köfte, den Tiger gegessen hat; ich habe dem Dönermann gesagt, er soll, wenn jemand ihn danach fragt, auf jeden Fall behaupten, dass Tiger hier zweimal am Tag isst.

Kilerci-Stevanović: Es ist nicht nur die Geschichte mit Kreuzberg; es ist auch immer an eine Figur gebunden, daran, mit ihrer Geschichte ein Gebiet zu verbinden. In jeder Ecke, von der Tiger redet, haben wir ja eine Figur mit Geschichte.

Çetinkaya: Bei uns in der Familie war das genauso; es gab einen, der hatte sich einen Mercedes gekauft und hieß fortan „Mercedes-Bürek", da wusste jeder, von wem die Rede ist.

Kappelhoff: Die Frage kam vorher schon auf, aber ich finde es für die Gruppe nochmal relativ wichtig: Das heißt also, es entsteht ein Kosmos von Figuren in

deinem Reden, die zum Teil absolut fiktional sind, zum Teil aber auch in der Realität vorhanden.

Çetinkaya: Genau. Zum Beispiel gibt es „Konkret-Gute-Preis-Ahmet" so nicht; aber es gab früher in Kreuzberg einen Tante-Emma-Laden, bei dem du genauso alles bekommen hast – der dir auch alles besorgt hat; wenn er etwas nicht hatte, wusste er, wen er fragen muss.

Lehmann: Auch „Jumping-Osman" finde ich spannend; da gibt es eine extreme Aufladung, eine Mischung aus WEST SIDE STORY (Jerome Robbins / Robert Wise, USA 1961) und Martial-Arts-Film – gleichzeitig gibt es aber auch das BSR-Reinigungsfahrzeug, das die Geschichte ins Reale zurückbringt: Am Schluss kommt die BSR, die alles aufräumt. Das finde ich wahnsinnig interessant: Man erschafft einen Filmkosmos und bindet den anschließend an das absolut konkrete Lärmgeräusch, das die ganze Zeit im Hintergrund ist. Es ist also weder rein abgebildet noch rein erfunden.

Çetinkaya: Das war auch meine Intention: Die Ecke kenne ich von früher – und das Herunterspringen gab es so nicht, aber die *36 Boys* waren in der Zeit und der Gegend sehr mächtig und hatten einen bestimmten Pfiff, bei dem plötzlich alle alles stehen und liegen ließen und auf die Straße gelaufen sind, weil sie wussten, dass es jetzt Ärger gibt. Das ist mir im Kopf geblieben, und deshalb dachte ich, wir machen eine Straßenszene, in der die Straßentypen gegen die Rocker antreten – diese zwei Welten haben wir dann in dem Clip vereint. Dabei war die BSR schön laut im Hintergrund, als Stresspegel; die Geschichte habe ich improvisiert erzählt und dann spontan noch den Turn gemacht. Es ist also teilweise konstruiert, teilweise improvisiert – aber das war auch meine Intention. Und die Leute, die da wohnen, nehmen das teilweise wirklich als real auf; auch, weil ich Sachen erzähle, die nicht ich, sondern einige meiner Cousins erlebt haben und von denen ich deshalb weiß, dass sie wasserdicht sind. Anschließend schmücke ich das Ganze noch ein bisschen aus und fertig ist eine Geschichte, die lustig ist, bei der sich ein Außenstehender aber fragt, ob sie jetzt gespielt ist oder nicht.

Illger: Das finde ich so interessant an den Tiger-Clips: Wenn du [Hauke] sagst, dass Kreuzberg in eine Genrelandschaft verwandelt wird, und du [Serkan], es gäbe diese einmalige Mischung aus ausgedacht und wirklich erlebt. Was mich an den Clips so fasziniert hat, ist, dass man eigentlich gar nicht richtig weiß, welches Verhältnis Tiger eigentlich zu dem Kreuzberg hat, das er da zelebriert. Ist das eine Parodie, eine Satire, oder doch ein Mythos, in dem man sich auch ein wenig selbst feiert? Und das habe ich bei BLOOD IN BLOOD OUT genauso empfunden: dass er nicht einfach nur kritisch ist, oder diese Gangwelt ganz furchtbar findet, sondern sie gleichzeitig ein bisschen feiert. Und vor dem Hintergrund wollte ich fra-

gen, ob Tiger auch so gedacht ist, dass man ein bisschen den Mythos Kreuzberg zelebriert, während man ihn gleichzeitig aber auch lächerlich macht.

Çetinkaya: Auch, wenn es eine Persiflage ist: Je länger du mit einer Figur arbeitest, desto mehr gibst du ihr. Und am Ende ist fast gar kein Abstand mehr da. Tiger ist auf jeden Fall eine Sozialkritik – aber ich wollte ihn und seine Welt nicht lächerlich machen, auch weil ich Cousins habe, die so sind; außerdem mag ich die Figur ja auch. Es ist ein bisschen, wie wenn Sylvester Stallone über die Figur Rocky spricht, ein wenig brüderlich. Lächerlich ist es also nicht gemeint, aber schon als Kritik, als Distanz; und so erlebe ich Kreuzberg auch, wenn ich vorbeikomme: als Theater, als Bühne – das benutze ich auf jeden Fall. Tiger läuft ja immer zu Fuß; zwar redet er die ganze Zeit von Autos, aber ich habe ihn noch nie im Auto gesehen; ich weiß gar nicht, ob er überhaupt einen Führerschein hat. Er ist eben der Manager der Straße, und wenn er ein Auto fährt, verliert er seine Verbindung. Er muss immer verfügbar sein, um zu wissen, was die Leute denken. Außerdem ist er so langsamer und sieht viel mehr; deswegen ist er am Puls der Zeit. Andersherum müsste erstmal ein Auto besorgt und überlegt werden, welche Marke er fährt; auch drehtechnisch war es so praktischer.

Illger: Ihr habt es doch so gemacht, dass Ihr euch in die Stadt hineingestellt habt, nicht wahr? Dadurch entstehen ziemlich interessante Effekte; wenn Tiger zum Beispiel sagt, da hinten hätte ihn einer erkannt – oder wenn es darum geht, dass man immer bei Rot über die Straße gehen muss in Kreuzberg, und wenn Tiger das umsetzt, kommen wirklich Autos. Dadurch baust du das reale Kreuzberg ein, welches dem Clip in die Quere kommt, und verwandelst es in die Welt von Tiger. Und das finde ich wirklich faszinierend; ich weiß nicht, ob man darüber noch mehr sagen kann, aber dieses Spiel vom Einbauen des wirklichen Kreuzberg in die Mythoswelt von Tiger – sodass man die beiden am Ende gar nicht mehr voneinander unterscheiden kann – finde ich wirklich toll (Abb. 18).



Abb. 18: Grüße ins Off (Folge 64: „Guma Härr Polisai – Guck mal, Herr Polizist“).

Çetinkaya: Am Anfang war das auch so, da habe ich imaginär gegrüßt; aber als dann in Folge 50, 51 Tiger langsam bekannt wurde, waren die Hupgeräusche auf

einmal wirkliche Leute, die mich erkannt haben, da musste ich nicht mehr spielen. Dadurch wurde es aber auch schwieriger, die Clips zu drehen; gelegentlich kamen Kinder und ihre Mütter auf mich zu, weil ihr Sohn mich kannte und ein Autogramm wollte. Auch Kreuzberg hat sich verändert: Bei den letzten Drehtagen habe ich gespürt, dass mittlerweile so viele Export-Import-Gemüsehändler weggegangen und durch vegane Hipster-Cafés ersetzt worden sind. Das finde ich auch beeindruckend: Wir haben in den alten Clips ja noch das alte Kreuzberg, dieses Tiger-Kreuzberg, das es mittlerweile so nicht mehr gibt. Tiger würde heutzutage in Kreuzberg gar nicht mehr funktionieren. Jetzt sind da Leute, die Kreuzberg vor 10, 15 Jahren noch gemieden haben; allgemein hat ein ziemlicher Austausch stattgefunden.

Kappelhoff: Ich wollte nochmal auf das alte Kreuzberg zurück; ich glaube nämlich schon, dass der Mythos Kreuzberg genau darüber funktioniert, dass Tiger durch die Art und Weise, wie er konstruiert ist, wie er sich benimmt und redet, was er redet, die ganze Zeit das macht, was Hauke vorhin erwähnte: Plötzlich sieht die ganze Gegend aus wie aus einem Hollywoodfilm. Plötzlich entsteht so ein Erhabenheitsgefühl, das die ganze Gegend aufwertet und wie New York aussehen lässt, zumindest wie das gefilmte New York. Und das erschafft meiner Ansicht nach einen wichtigen Effekt: dass dieses ganz alltägliche Kreuzberg plötzlich eine fantastische Dimension bekommt. Und das hat sehr viel damit zu tun, was alles aufgerufen wird und entsteht, wenn Tiger erzählt. Einerseits entsteht das durch die Figuren, andererseits hat man das Gefühl, Tiger ist tatsächlich eine Art Gangster, oder Kleingangster, eben wie eine Filmfigur. Es scheint mir unheimlich wichtig, dass es das alltägliche Kreuzberg ist, was da verändert wird und plötzlich so beeindruckend aussieht. Man bekommt natürlich mit, dass es das alltägliche Kreuzberg ist, aber gleichzeitig entsteht plötzlich ein Gefühl, als könnte es sich auch um Little Italy handeln. Darin steckt schon ein unheimlicher Unterhaltungswert; gleichzeitig hatte ich bei der ersten Sichtung das Gefühl, die Identität ist ganz eindeutig: Man kommt nicht aus Deutschland oder der Türkei, sondern aus Kreuzberg – die Identität ist Kreuzberg. Später habe ich es dann komplexer wahrgenommen. Aber deswegen verstehe ich auch, dass es so viele Leute schauen; weil das, was sie aus dem Alltag kennen, plötzlich genau so toll ist wie eine Straßenecke in einem Hollywoodfilm, der New York zeigt.

Çetinkaya: Wir hatten auch ein paar Tausend Klicks aus Asien, aus Südamerika, Amerika; das sind alles Deutsche gewesen, die ausgewandert sind, Kreuzberg kennen und sozusagen über Tiger noch einen Blick in ihre alte Heimat bekommen. Was Tiger am Anfang sagt, dass er die ganze Welt kennt, war also nicht ganz erfunden.

9.3 Den Stadtraum anfüllen, Heimat herstellen

Lehmann: Nochmal zurück zum Prozess des Raum-Umwandelns: Ich glaube, das ist auch das, was zum Teil in BLOOD IN BLOOD OUT passiert. Wenn ich zum Beispiel an die Gefängnisszene denke: Da finde ich es frappierend, dass man zuerst das Gefängnis als vage bedrohlichen Ort wahrnimmt – und dann gibt es die Einführungs- oder Initiationsszene, und anhand der Tattoos wird der Raum plötzlich als ganz strukturiert wahrgenommen; das ist die eine Gang, das ist eine andere, etc. Eigentlich passiert dort in gewisser Weise eine ähnliche Sache; deswegen ist es auch überhaupt nicht trivial, dass der Konflikt damit anfängt, dass die rivalisierende Gang ihr Graffiti an die Wand sprayt – im Gegenteil, das ist absolut essenziell, weil es genau darum geht, wie der Film eingeführt wird: dass der Raum auf eine bestimmte Weise als überformter, geformter Raum überhaupt erst da ist, nämlich als ein Raum, der erst über die Wandmalereien eine Form der Gemeinschaft existieren lässt, die später im Gefängnis auf eine ganz neue Weise hergestellt wird: nicht mehr über die Wandmalereien, sondern deutlich über die Tätowierungen der verschiedenen Gangs. Die Wandmalereien werden also gewissermaßen durch Tattoos ersetzt. Ich glaube, diese Art des Markierens, bei dem eine Transformation stattfindet und eine Art imaginärer Folie über den Raum gebreitet wird, scheint mir etwas zu sein, was definitiv intendiert ist und eine Rolle spielt.

Çetinkaya: Das haben wir auch so übernommen: Wir wollten eigentlich einen ganzen Tiger-Film drehen, aber das Geld hat nur für 53 Minuten gereicht; deshalb haben wir auf berühmte Wände von Häusern in Kreuzberg, teilweise auch auf U-Bahn-Wagen, Tiger hineinretuschiert. Als wir die Szenen digital bearbeitet haben, haben wir also nachträglich unsere Markierung gesetzt. Das aber nur in der Serie, nicht in den einzelnen Clips; später konnten wir uns einen kleinen Grafiker leisten, der uns das schnell gebaut hat. Das ist natürlich die kostengünstigste Art, zu drehen, ohne Szenenbild, etc. (Abb. 19).

Kilerci-Stevanović: Ich habe das Graffiti, das im Film auf deinem T-Shirt war, auf der Fassade des Gebäudes, in dem ich wohne, gesehen.

Bakels: Habt Ihr beim Suchen nach Drehorten immer passend zum Thema gesucht oder habt Ihr auch manchmal andersherum angefangen? Es gibt ja viele Möglichkeiten, reale Orte auf eine Weise zu fiktionalisieren; also gewissermaßen Keyvisuals, bestimmte Bilder zu erschaffen: Seit den „Aggro Berlin“-Videos gibt es keinen Tatort, der ohne die Yorck-Brücken auskommt – eine vollkommen langweilige Straße, die aber plötzlich zum Bild geworden ist für Kreuzberg 61. Habt Ihr manchmal versucht, so etwas selber zu schaffen?



Abb. 19: Das Branding des Stadtraums (TIGER DER SERIE).

Çetinkaya: Im großen Stil nicht; aber wenn wir uns getroffen haben, hatten wir immer zwei, drei Ideen, worüber Tiger reden könnte, wenn er die Straßen entlangläuft. Und manchmal gibt der Ort einem schon etwas Bestimmtes vor oder es gibt ein Thema, zu dem man sich die entsprechende Stelle suchen kann; es funktioniert also in beide Richtungen. Was für Kreuzberg ein bisschen in diese Richtung geht, waren die *36 Boys*; die waren glaube ich 1989, 1990; die haben ja auch eine Band gegründet, *Islamic Force*, bei der mein einer Cousin als Manager fungiert hat – den Namen könntest du natürlich heute nicht mehr so verwenden. Aber damals waren die die erste türkische Deutschrap-Band.

Alakuş: In der Musik waren sie in dieser Hinsicht weiter; mit Hip-Hop in Berlin war man damals mehr beschäftigt; die ganzen Gangstergeschichten kamen erst später. Wir hatten in Hamburg immer das Image von Berlin als bösem Pflaster, mit all den bösen Türken. Damals gab es schon die ersten türkischen Discos, die in der Zeit total angesagt waren; und die ganze Musikwelt war eigentlich in Berlin. Hier haben die ersten DJs angefangen und ich weiß nicht, was noch. Ich hatte immer das Gefühl, dass die Berliner ein bisschen das sein wollten, was die Schwarzen in New York waren; Graffiti war auch hier.

Çetinkaya: Noch dazu war alles stillgelegt, die Grenze, etc.; es ist ja nichts gefahren; alles war verlassen und man konnte mit seiner Band dahinfahren.

Scherer: Wir hatten vorhin über das Sammeln von Bildern gesprochen, von Straßenschildern usw.; das Andere, was man immer wieder sieht und was du auch vor-

hin angesprochen hast, ist der *tracking shot* (vgl. das Beispiel aus GOODFELLAS, Martin Scorsese, USA 1990, Abb. 28–29). Das Eintauchen in eine Welt, das Ungebrochene; oder auch das Verhältnis von einerseits Aneinander-Montieren und andererseits aber eine Dauer, Bewegung in den Raum hinein etablieren. Dafür, dass Kreuzberg sich selbst bemerkbar macht, braucht man vielleicht eine gewisse Shotlänge: damit solche Störungen überhaupt als authentische Störungen auftreten können.

Çetinkaya: Wir haben uns nicht oft und nicht viele Gedanken gemacht – aber das war einer der Gedanken, die wir im Kopf hatten: dass wir einfach mal die Kamera laufen und die Umgebung wirken lassen, ohne, dass etwas passiert. Ursprünglich waren die ersten 15 Minuten ein Film; dann dachten wir uns aber, dass ihn so keiner versteht, und haben ihn in einzelne Sequenzen eingeteilt. Später haben wir es bei YouTube hochgeladen und auf einmal gab es 2000 Klicks; innerhalb von 4–7 Wochen wurden es 3 Millionen. Auch vom Tagesspiegel gab es einen Riesenbericht, dann kam RBB und fragte, ob ich Lust hätte, als Tiger eine wöchentliche Radiosendung bei „Radio Multikulti“ zu machen. Als nächstes kam Telekom und hat uns gefragt, ob wir bei ihrem Portal, ähnlich wie YouTube, aber mit eigenem Inhalt, mitmachen wollten, auch das haben wir gemacht. Dann kam ZDFneo und wollte uns pitchen, weil sie deutsch-türkischen Inhalt senden wollten; die brauchten sozusagen eine Berechtigung für ihre Erschaffung, etwas ganz Neues und Anderes. Wir haben angefangen, weil ich diese Figur machen wollte, ich habe aber von Anfang an mit Murat [Ünal] zusammengearbeitet. Der hat Regie und Cut übernommen. Wir haben natürlich alles ohne Drehgenehmigung erledigt – eigentlich braucht man für U-Bahnhöfe, etc., immer eine Drehgenehmigung. Deswegen musste der Dreh immer sehr schnell gehen. Es gab bald viel Interesse an der Figur, auch Regisseure, die Drehbücher schreiben wollten; aber das ist ein langwieriger Prozess, weil dann viele mitreden wollen. Damals habe ich noch figurtechnisch gedacht, ich wollte die Figur schützen und habe deshalb viele Drehbuchideen abgelehnt. Denn bevor ich Tiger damit verdorben hätte, bevor er ein Sat.1-Kaya-Yanar-Abklatsch geworden wäre, wollte ich lieber gar nicht weitermachen.

9.4 Phantasmatische Adressierung

Illger: Ich habe zwei Fragen dazu: Einmal sind die Clips ja alle so gemacht, dass Tiger jemanden adressiert. Er redet zwar mit der Kamera, aber die Fiktion ist ja, dass er seine Weisheiten weitergibt. Habt Ihr euch jemals Gedanken über diese phantasmatische Figur gemacht, mit der Tiger spricht? Gab es den, mit dem Tiger spricht, jemals als Figur oder als Idee, oder war es nur eine pragmatische Notwendigkeit?

Çetinkaya: Nein, das war schon Absicht. Wir haben überlegt, wie wir die Clips aufziehen wollen – im dokumentarischen Stil. Am Anfang habe ich deshalb einen kleinen stilistischen Fehler gemacht: Zu Beginn schaue ich selten direkt in die Kamera, sondern immer vorbei. Erst später habe ich angefangen, mit ihr zu spielen und sie auch direkt anzusprechen. Mir gefiel die erste Variante besser, weil sie noch mehr Distanz zur Figur aufbaut; wenn du direkt in die Kamera hineinsprichst, geht die Mystik ein bisschen verloren. Aber es war schon ein Konzept – zu dem auch gehörte, dass Tiger diesen Kosmos aufbaut, wie eine Großfamilie.

Brückner: Wer ist die Figur, mit der du sprichst? Wen habt Ihr euch da vorgestellt?

Çetinkaya: In der Fiktion erzähle ich das Leuten, die in Kreuzberg wohnen und mich kennen; ein bisschen wie ein Bürgermeister.

Brückner: Aber der Adressat bin schon auch ich, die mit dieser Welt eigentlich gar nichts zu tun hat? So habe ich das empfunden, als Zuschauerin. Du erzählst das schon jedem?

Çetinkaya: Genau.

Scherer: Aber gleichzeitig ist es auch eine männliche Perspektive, oder? Ich habe schon das Gefühl, dass du eher mich als Mann ansprichst.

Çetinkaya: Es gibt natürlich unter anderem Mädchentipps; wie man jemanden aufreißt, etc. Ich spreche also nicht direkt Frauen an. Dennoch gibt es auch wichtige weibliche Figuren, von denen ich erzähle.

9.5 Logik der Vereinnahmung

Kappelhoff: Ich würde gerne darauf zu sprechen kommen, wie du dir erklärst, dass Tiger so beliebt ist; welche Leute dieses Interesse haben. Ich will auf eine politische Dimension hinaus: Wenn du zum Beispiel sagst, nach den vielen Klicks gab es die Idee, ein Drehbuch zu machen: Was war das für ein Interesse und warum wolltest du das nicht, bzw. was waren das für Drehbücher, was für eine Art von Fernsehen war das und was daran passte nicht zu dem, was du dir ursprünglich gedacht hast?

Çetinkaya: Wenn du selber die Geschichte schreibst, bist du ja sehr nah an der Figur; ich bin eben kein Drehbuchautor, der die Geschichte erzählt – der nach 6–8 Wochen wiederkommt und ein Buch fertig hat; ich bin der Kreateur. Deshalb wird mein Drehbuch immer anders aussehen, als wenn Dritte hinzugezogen werden. Deren Bild von Tiger hat nicht mit dem übereingestimmt, das ich habe.

Kappelhoff: Und wen meinst du mit „die“?

Çetinkaya: Ich meine damit Filmemacher, Produzenten, die das Potenzial gesehen haben in den 5 Millionen Klicks. Denen habe ich erklärt, dass Tiger nicht funktioniert, wenn sie etablierte Schauspieler einsetzen; dann sieht das aus wie ein Sat.1-Movie. Dafür müssen wir anders casten, wie Fatih Akın das macht, wir müssen uns die Leute suchen; am besten finden wir einen KGPA („Konkret-Gute-Preis-Ahmet“), der wirklich ein KGPA ist und kein Schauspieler. Und die hatte ich alle im Freundeskreis, die wollten nur nicht sprechen, weil sie alle zu blockiert waren. Und den Mut, unbekannte Schauspieler zu suchen, hatten die nicht; die haben sofort an Moritz Bleibtreu gedacht, weil der schon eine feste Summe sicher einspielt, mit der sie rechnen können. So bin ich natürlich nicht herangegangen, ich gehe von der Geschichte aus. Deshalb habe ich gesagt, das passt nicht. Da verkaufst du dich einmal, bringst einen schlechten Film raus und dann ist die Figur tot, dann ist alles tot. Deshalb habe ich es nicht gemacht. Außerdem haben die Tiger anders gesehen; die haben gedacht, er verkauft Drogen, was nicht stimmt; in allen 70 Folgen habe ich nie das Wort „Drogen“ in den Mund genommen.

Drei Sachen waren für mich wichtig: Ich rede nicht über Politik, ich rede nicht über Religion und nicht über Sex. Ich habe nämlich früh gemerkt, dass Tiger Potenzial auch für ein jüngeres Publikum hat; und Frauen aufreißen, Pick-Up-Artist-Geschichten gehen dafür, aber Sex nicht. Pro7 hat mich einmal angerufen, anlässlich des Geburtstags von Oswalt Kolle, und haben mich gefragt, ob ich Lust hätte, zu einer dieser Sexszenen von ihm meinen Senf dazuzugeben. Da habe ich gesagt, dass ich Tiger nicht in so einem Umfeld sehe. Auch TV total hat mich oft gefragt und wäre auch eine sehr gute Bühne gewesen; aber ich mag Stefan Raabs Humor nicht in seiner Sendung; diese Art, auf einen Knopf zu drücken, um Leute bloßzustellen, finde ich daneben. Und zu dieser echten Figur mit meiner erfundenen hinzugehen – wenn der sich über mich lustig gemacht hätte, hätte ich ja meiner Figur treu bleiben müssen, und die hätte ihm vielleicht eine gescheuert, wer weiß. Auch als Stand-up, was mir ebenfalls vorgeschlagen wurde, hätte Tiger nicht funktioniert; denn die Figur Tiger braucht ein ganz bestimmtes Umfeld, sonst funktioniert sie nicht – anders als Cindy aus Marzahn, die ja parallel dazu entstanden ist.

Kappelhoff: Wo ist denn da der Unterschied?

Çetinkaya: Tiger ist authentischer; er hat *street credibility*. Ich glaube nicht, dass Cindy aus Marzahn von Marzahner Streetgangstern anerkannt wird.

Kappelhoff: Mich interessiert sehr, woran du den Unterschied festmachst. Ich verstehe es schon, aber ich würde es gerne nochmal definieren – ohne dich jetzt vergleichen zu wollen.

Bakels: Es ist ein ganz anderes Narrativ, das da hineinkommt, weil bei Cindy die ganzen Vermarktungsoptionen miteinbezogen werden. Wenn also Cindy aus Marzahn „Big Brother" moderiert, dann schauen sich das bestimmt keine Marzahner an; es ist eine Figur, die für den Rest Deutschlands ein Klischee geworden ist. Und das ist etwas Anderes als das, was du angelegt hast.

Çetinkaya: Bei Cindy aus Marzahn weißt du außerdem von Anfang an, dass es gespielt ist, bei Tiger nicht. Viele denken ja immer noch, dass es Tiger wirklich gibt; auch das ist meiner Meinung nach ein Unterschied.

Alakuş: Ich glaube, bei Cindy aus Marzahn denken viele, dass es gespielt ist; aber sie hat nicht so einen Kulteffekt für Leute, die eben nicht aus Marzahn kommen. Bei der Figur, die du spielst, identifizieren sich die Leute viel mehr mit ihr, haben auch einen Bezug. Ich habe dich ja einmal getroffen, als du im Winter versucht hast, einen deiner Kumpel von dir zu inszenieren, auf der Straße. Und ich habe die Leute beobachtet, die euch zugeschaut haben. Du bist meiner Ansicht nach viel mehr eine Kultfigur – die man auch gerne als Freund hätte. Wenn man einen Bezirk wie Marzahn nimmt – ich denke nicht, dass die Leute, die dort wohnen, sagen würden, dass Cindy aus Marzahn zu ihnen gehört; sie ist eher für eine andere intellektuelle Gruppe gedacht.

Grotkopp: Cindys Marzahn ist noch dazu kein Ort in dem Sinne, sondern eine Kunstfigur.

Alakuş: Genau. Sie behauptet zwar, dass sie aus Marzahn kommt – aber ich glaube, dass die Menschen aus Marzahn nicht unbedingt einen Bezug zu ihr haben. Bei Tiger ist das etwas ganz anderes.

Illger: Ich wollte nochmal auf die Frage des Tiger-Films zurückkommen. Ich habe mich gefragt, ob du dir überhaupt einen Tiger-Film vorstellen könntest, der funktionieren würde. Mir schien es zu der Figur zu gehören, dass sie eben dieses Geheimnis hat. Man erfährt einerseits wahnsinnig viel über Tiger, gleichzeitig aber auch nichts Richtiges. Und dieses Geheimnis, diese Wirkung, die etwas leicht Mythisches in seiner Realität hat, vielleicht würde das zerstört werden, wenn ihm ein filmisches Narrativ zugrunde läge. Andersherum gefragt: Hättest du vielleicht eine Idee, ein Drehbuch zu machen, das dich überzeugen könnte?

Çetinkaya: Wir haben ja ca. 40–50 Miniclips gedreht; das ist gewissermaßen fast ein Film, wäre es ein bisschen zurechtgestutzt. Ich habe einmal ein Stand-up-Programm daraus gemacht, bin als Tiger aufgetreten und habe ca. 80 Minuten als Tiger performt – und das hat wunderbar funktioniert. Mich hatte auch der Quatsch Comedy Club angefragt; in dem Umfeld, zwischen Kaya Yanar oder ähnlichen, hätte Tiger aber wieder nicht funktioniert, weil er dann einer in der Masse wäre.

Aber wenn Tiger alleine auf der Bühne ist, irgendwo in Moabit zum Beispiel, das hat einigermaßen funktioniert. Einige meinten, ich könnte viel Geld mit Tiger verdienen, wenn ich auf Tour gehe; aber er ist einfach keine Bühnenfigur. Tigers Stärke sind die Videos – ob ein Drehbuch funktioniert hätte, weiß ich nicht. Wenn, dann hätte ich es ein bisschen an ROCKY (John G. Avildsen, USA 1976) angelehnt, ein bisschen reduzierter, irgendetwas in der Richtung. Und keine normale Geschichte, sondern irgendwas zwischen WANDA (Barbara Loden, USA 1970) und ROCKY.

Lehmann: Ich finde, das ist eine gute Beschreibung; denn ich glaube, das Entscheidende ist, dass in den Clips überhaupt nichts passiert – es gibt ja keine Handlung. Und deswegen ist der Vergleich mit WANDA auch sehr gut; denn in gewisser Weise ist das Prinzip in WANDA, dass er immer wieder zum Genre wird und man weiß, wie es weitergehen müsste – dann dreht der Film aber heraus und bricht ab. Es geht also die ganze Zeit darum, wie man die Figur so hinbekommt, dass sie sich nicht festlegt. Und ich glaube, Tiger hat ein sehr ähnliches oder vergleichbares Problem oder vielmehr die Frage, wie man diese Gratwanderung hinbekommt. Ich habe das Gefühl, in beiden Filmen gibt es keinen richtigen Kontakt mit anderen Menschen; und bei beiden geht es darum, die Balance zu finden. Jeder Handlungsversuch, sobald er mit jemandem reden würde oder auf einmal einen Plan entwickelte oder irgendwas täte, ginge sofort die Stimmung kaputt; weil es im Prinzip darum geht, nur diese Schwebe herzustellen – was ja auch in WANDA eine Rolle spielt.

9.6 Publikum und Figur: Eine intime Beziehung

Kappelhoff: Ich glaube, bei Tiger geht es auch sehr stark darum, dass diese intime Beziehung mit der Person, die gerade zuschaut, entsteht. Deswegen würde jeder Dialog total stören, würde die Intimität aufheben. Um noch zu etwas Anderem zu kommen: Ich sage das jetzt sehr zugespitzt, aber vieles von dem, was du erzählst, hört sich für mich so an, als hätte man eine Figur entwickelt und zwar in einer Art, die man früher Subkultur genannt hätte; also durchaus mit einem subversiven Bezug zu einer Partikularkultur, etwas, was ein Teil ist, der ganz offenbar nicht zum Ganzen gehört oder identisch ist, sondern sich vielmehr von dem unterscheidet, was man Mainstream oder herrschende Kultur nennen könnte. Und für diese Art von herrschender Kultur steht in Deutschland immer das Fernsehen – wobei „herrschen" in der Hinsicht ja durchaus wörtlich gemeint ist. Du hast erwähnt, dass du die Figur schützen möchtest; und irgendwie leuchtet mir das auch ein, gerade, wenn man an etwas wie Cindy aus Marzahn denkt. Denn was da passiert – woran ich auch auf Anhieb denke bei so einer Figur –, was Cindy sozusagen von

einer Alltagskultur aus Berlin aufnimmt, um diese Figur zu bauen, ist absolut verkauft und völlig verachtet. Das wird als Trash verhauen, es gibt null Sympathie und gar keinen Schutz. Alles, was in diese Figur an realem Alltag eingegangen ist – und was es bei Tiger als realen Kreuzberg-Alltag gibt – ist bei Cindy buchstäblich verkauft. Auch bei Stefan Raab gebe ich dir absolut recht: Das ist ein Humor, der es nicht erträgt, dass die Figur recht behält – selbst wenn sie noch so zweifelhaft ist. Natürlich ist Tiger eine sehr zweifelhafte Figur, aber andererseits ist es meiner Meinung nach auch kein Zufall, dass du solche ethischen Werte ausstellst wie „kein Schmuddelsex, keine Drogen" – ich glaube, es geht doch darum, dass die Figur einen Wert behauptet, der überall durchgehalten werden muss. Für uns ist natürlich ein wichtiges Thema, wie sich das zu herrschenden Kulturformen verhält – wir haben ja mit dem ganzen Label „deutsch-türkisch" schon immer das Problem, dass es ursprünglich tatsächlich etwas war, mit dem man produktiv sein konnte; wo man eine Perspektive sichtbar machen konnte. Aber in dem Moment, in dem es sich dreht und zu einer Beschreibung von einem Genre wird, oder eine Beschreibung davon, in welche Schublade der Fördergelder es kommt oder im Fernsehen läuft – in dem Moment ist es nicht mehr emanzipativ und formuliert auch nichts mehr. So einen ähnlichen Punkt beschreibst du die ganze Zeit. Das ist also eine Erfahrung, die Ihr alle insofern gemacht habt, als irgendjemand – und seien wir es – euch mit dem Label „deutsch-türkisch" markiert hat. Es steckt ein großes Problem darin, die Figur, wie du es ausdrückst, zu schützen; als was wird sie eigentlich geschützt und was ist das Schützenswerte an ihr? Und was ist das, wo sie nicht mehr geschützt ist, was passiert da?

Çetinkaya: Mit „schützen" meine ich, dass ich ein Insider bin und weiß, wovon ich spreche; der schmale Grat, die Figur zu formen. Klar, 5–10 Prozent der Türken konnten mit der Figur auch nichts anfangen – aber sagen wir mal, drei Viertel waren positiv – die Aufgabe, ein Thema auszusuchen und Witze zu machen, über die sowohl Deutsche als auch Türken lachen können – sie aber nicht auszulachen. Und trotzdem muss es positives Karma sein; ich wollte dasselbe Gefühl kreieren wie damals Bill Cosby in den USA. Ich bin zwar kein Schwarzer New Yorker, aber ich konnte mit der Familie etwas anfangen, teilweise haben die mir etwas gegeben. Und genau das gleiche Gefühl wollte ich übernehmen. Auch ROCKY gehört für mich dazu: Ich bin zwar kein Italian Stallion, aber das Gefühl war da. Und das muss man erstmal verstehen, wenn man sich mit der Figur beschäftigt. Aber wenn ich Tiger sehe als einen Kriminellen, der Drogen verkauft – was Tiger nicht macht, und auch nie gemacht hat, er kennt nur die Leute – dann ist das Eingangsgefühl schon falsch. Diese Leute werden einen ganz anderen Tiger skizzieren als von mir angedacht. Wir haben damals ein Konzept geschrieben und an MTV geschickt, aber die haben uns nicht verstanden. Sie fanden es interessant, konnten

aber nichts damit anfangen. Als sie dann herausgefunden haben, dass wir erfolgreich sind, sind sie wieder angekommen; aber dann hatten wir keine Lust mehr, mit ihnen zu arbeiten. Wir haben schon den Kontakt zum Fernsehen gesucht; aber wenn du mit Redakteuren arbeitest, hast du eben das Problem, dass du nur so und so oft ablehnen kannst; irgendwann musst du Kompromisse machen. Und das meine ich mit schützen: dass man überlegt, welche Kompromisse man eingehen will und welche nicht.

Alakuş: Diese Erfahrung habe ich oft gemacht: dass das „Kennen" oft ein äußerliches Kennen ist, aber kein Kennen der Symbolik mit einschließt, dessen, was wo dahintersteht.

Çetinkaya: Symbolisch ist das Stichwort: Es handelt sich eben nicht nur um ein Setting, sondern auch um eine Bildersprache. Du musst dir vorher überlegen, wie du es machen willst, weil uns Türken andere Dinge auffallen als Deutschen – diese Bildebene musst du immer dazu- und durchdenken.

Alakuş: Ich hatte früher einen Dozenten, der noch im Kommunismus groß geworden ist; der durfte teilweise auch nicht so erzählen, wie er wollte – genau, wie es in manchen muslimischen Ländern ist, in denen man zum Beispiel nicht über Sex reden darf; deshalb nimmst du dann eine Biene und eine Blume und hast folglich ein Bild von Sex. Dieser Dozent hat unter anderem erzählt, wie schwierig für ihn war, dass immer Leute sein Material angeschaut haben, um herauszufinden, wie er etwas erzählt. Und das gibt es in beiden Versionen: Ich habe einmal in einer Moschee gedreht, als der Vorsitzende kam, dem ich den Frauenbereich zeigen wollte – der ist nämlich nicht so hübsch wie bei den Männern – und dann saß er da mit seinem Monitor und hat kontrolliert, wie ich arbeite. Es gibt überall immer Funktionen, die kontrollieren, was du machst.

Bakels: Zu dem, was du „die Figur schützen" nennst, habe ich noch eine Frage: Ist es zwangsläufig, dass, sobald irgendeine Zuschreibung wie „deutsch-türkisch" kommt, dieses Pars pro Toto aufkommt – dass du immer weißt, dass Tiger auch für eine Minderheit steht, und in dem Moment, wo er zu Stefan Raab geht und der auf ihm herumklopft, wird auch auf der Minderheit herumgeklopft? Christian Ulmen hat zum Beispiel ebenfalls ohne Ende diese Figuren entwickelt – ich kann mir aber nicht vorstellen, dass er ähnliche Probleme hatte, seine Figuren zu schützen. Deshalb frage ich mich, ob das etwas damit zu tun hat, dass Tiger für eine Form von Minderheit steht.

Çetinkaya: Daran habe ich gar nicht gedacht; aber in dem Moment, in dem ich gemerkt habe, dass Tiger größer geworden ist, mehr Klicks bekommen hat und auch 13-Jährige zuschauen – da habe ich mir gedacht, ich kann keine Werbung

für Drogen machen, und auch nicht für „betandwin“. Denn es ist etwas Anderes, wenn Tiger vom Wetten erzählt, als wenn er tatsächlich Werbung dafür macht.

Kappelhoff: Einerseits habe ich das Gefühl, es hat etwas mit der Art zu tun, wie die Figur sich direkt an die Zuschauer als einzelne Person wendet, dass bestimmte Dinge sehr schwierig geraten würden: Obszön zu reden wäre bei Tiger etwas sehr Spezielles – weil die Figur persönlich Kontakt mit dir aufnimmt. Es handelt sich also meiner Meinung nach nicht nur um eine tabuhafte Moral, sondern es hängt mit der Figur zusammen, dass das nicht ohne Weiteres geht. Ich würde gerne nochmal darüber nachdenken, was alles dazugehört.

Die andere Frage ist mir aber im Moment wichtiger; es geht immer noch um das Beschützen. Ich drehe es jetzt einmal anders und unterstelle einfach – Tiger ist ja schon sehr alt, die ersten Folgen waren 2006 –, dass die Serie sehr viel damit zu tun hat, einen Blick auf eine Lebensrealität in Kreuzberg zu werfen, die als „deutsch-türkisch“ gilt und der man ein Gesicht geben will; und zwar ein Gesicht, das man behält und nicht ablehnt, sondern als etwas Gewolltes annimmt. Das ist der Unterschied zu Cindy aus Marzahn; bei Tiger wird nichts bloßgestellt. Aus einer anderen Perspektive würde ich sagen, dass dies alle guten Dinge ausmacht, die in den Medien und in der Kunst passieren: dass Erfahrungsbereiche, Lebensbereiche, die real da sind, ein Gesicht bekommen für Leute, die sie nicht haben. Dass diese Bereiche allgemein werden und es selbstverständlich wird, wahrzunehmen, dass es diese Dimension unseres Zusammenlebens gibt, von der ich vielleicht gar nichts weiß. Außerdem interessiert mich der Punkt, an dem sich dieser Effekt umdreht: Wann wird etwas, das eigentlich dazu da war, einer bestimmten Kreuzberger Realität ein Gesicht zu geben, etwas, das zumindest in einer bestimmten Szene als eine gemeinsame Welt wahrgenommen wurde, in der „wir“ leben – wo passiert es und was passiert da, wo dieser Effekt korrumpiert wird? Wo dreht es sich weg und wird zu etwas, das einer anderen Logik unterliegt? Ich kann mir unheimlich gut vorstellen, dass ein Auftritt bei Stefan Raab – dessen Unterhaltungswert einfach nicht darin liegt, etwas kennenzulernen, sondern darin, einen derben Witz zu erzählen – nicht funktionieren würde. Dahinter steht das Problem, dass wir angefangen haben, etwas über „deutsch-türkisches Kino“ machen zu wollen und uns das erste Jahr nur damit beschäftigt haben, wie unmöglich dieser Begriff ist. Wie viele Zuschreibungen in dem Begriff sind, wie viel Blödsinn, wieviel Rassismus, wieviel Destruktives – und gleichzeitig, wenn ich an frühere Filme denke, spielt es natürlich auch eine Rolle, so etwas wie eine Lebensrealität erstmal in die Öffentlichkeit zu bringen, eine Art gemeinsame Öffentlichkeit. Wo kippt das aus eurer Sicht? Du, Buket [Alakuş], sagst, es kippt, wenn dir jemand ein Drehbuch schickt, weil er sagt, du kennst dich mit „deutsch-türkisch“

aus. Serkan, du sprichst die ganze Zeit davon, dass du vieles nur machen kannst, wenn du dabei die Figur draufgehen lässt. Und das leuchtet mir irgendwie ein.

Alakuş: Im Fernsehen ist die Freiheit nun mal sehr begrenzt, weil du mit so vielen Leuten Kompromisse schließen musst, um ein Ergebnis zu bekommen. Aber im Kino, soweit man selber schreibt, ist dir der Raum an Freiheit noch eher gegeben, die Welt oder bestimmte Dinge so zu erzählen, wie du sie siehst und wie du sie sonst noch wahrnehmen möchtest; oder wie du dem Publikum einen Einblick in eine andere Welt geben willst.

Kappelhoff: Würdest du, Serkan, denn eine neue Figur machen? Denn eigentlich hast du Tiger ja jetzt an einen Punkt gebracht, an dem nichts Besonderes mehr passiert.

Çetinkaya: Ich habe danach noch eine Figur gemacht; einige sagen, die sei sogar besser als Tiger und meinen, ich solle mit der Figur einfach weitermachen.

Alakuş: Wie wäre es denn mit einer Tigerin? Atom-Ayşe finde ich zum Beispiel sehr interessant. Denn ich finde, man hat in Kreuzberg immer das klassische Gangsterbild dieser Hiphopper – aber Kreuzberg bietet noch mehr. Wenn man in diesem „goldenen Dreieck" an der Oranienburger Straße sich mal umschaut, gibt es viele türkische Frauen, die eigene Läden haben, deren Eltern zwar aus der Türkei stammen, die aber selber Deutsche sind. Und diese Frauen haben die Macht; es gibt auch diese Meyhane, also Cafés, in denen nur Männer unterwegs sind; und daraus wurden jetzt Gayhane gemacht, in denen die ganzen Schwulen und Lesben Partys machen. Da findet eine völlige Umkehrung der Klischees statt.

Kilerci-Stevanović: So wie in Istanbul auch.

Alakuş: Genau, nur eben in Berlin. Das ist ein Phänomen, von dem viele nicht glauben, dass es das hier gibt, aber dem ist so: Es gibt hier Partys, Homosexuelle, und die Frauen sind die Arbeitgeber, während die Männer die Arbeitnehmer sind. Ich finde, das ist ein Blick, den man nicht immer zeigt, weil man eben nur das Bild der Frau kennt, die immer ihrem Mann hinterherläuft oder kleinere Jobs hat – dabei gibt es auch Frauen in Kreuzberg, die sehr mächtig sind und auch Dinge entscheiden.

Çetinkaya: Ich weiß allerdings nicht, ob ich das textlich bedienen könnte.

Alakuş: Gerade deshalb fände ich es ja witzig, wenn du als Mann in Frauenklamotten das übernehmen würdest.

10 Analyse: The Infidel / Anam

10.1 Trainieren, bis man authentisch ist

Den dritten Film, The Infidel (Josh Appignanesi, UK 2010), wählte Buket Alakuş aus. In dieser Komödie geht es um Mahmud, einen in Glaubensdingen nicht übermäßig eifrigen Muslim, der in London lebt und eines Tages erfährt, dass er, ohne es zu wissen, von seinen Eltern adoptiert wurde und von Geburt eigentlich Jude ist. Um die Heirat seines Sohnes mit der Tochter eines islamistischen „Hasspredigers" nicht zu gefährden, muss Mahmud nicht nur seine Identitätskrise verbergen und im Geheimen navigieren, sondern darüber hinaus einen vorbildlichen muslimischen Gläubigen mimen. Gleichzeitig versucht er, seine leiblichen Eltern ausfindig zu machen und mehr über jüdische Lebensweisen zu erfahren. Aus diesen widersprüchlichen Intentionen ergeben sich jede Menge Verwirrungen und Missverständnisse.

Der Film inszeniert – und hierin schließt er auf gewisse Weise an unsere Diskussionen der letzten Sitzungen an – die Konflikte und Spannungen, die sich mit dem Sichtbarwerden einer Figur verbinden. Dazu nutzt er mehrere Verfahren; besonders auffällig ist das lange Halten von Einstellungen und das Platzieren des Körpers der Hauptfigur im Zentrum des Kaders vor einem Hintergrund, der häufig vor plakativen Klischees strotzt. Der Film betont die Überformung des Körpers durch die Gesten, die er ausführt – darin liegt ein ständiges Risiko. Gewissermaßen vollführt der Körper der Figur einen permanenten Balanceakt; noch in der letzten Szene des Films ist das ein Thema, wenn sich an der flüchtigen „Nasen-Geste" Mahmuds ein Rassismus-Streit entzündet. Ich möchte an einer Szene zeigen, wie diese verschiedenen Verfahren zusammenwirken.

Es handelt sich bei der Szene um eine jener Trainingsmontagen, wie man sie aus Rocky (John G. Avildsen, USA 1976) oder The Karate Kid (John G. Avildsen, USA 1984) kennt und wie sie inzwischen üblicherweise zum Überbrücken von Zeiträumen eingesetzt werden, in denen Figuren lernen oder Fähigkeiten erwerben. Hier geht es darum, dass Mahmud „jüdischen Lebensstil" erlernen soll, um auf einer Bar-Mizwa als Jude durchzugehen – was sich unter anderem darin zeigt, Fiddler on the Roof (Norman Jewison, USA 1971) gesehen zu haben, Philip Roths Romane zu kennen oder das jiddische „oy" korrekt auszusprechen. Sein Lehrer ist sein ihm ehemals verfeindeter Nachbar, seinerseits durchaus kein „vorbildlicher" Jude im Sinne der institutionalisierten Religion, aber auf seine idiosynkratische Weise bewandert in der Art und Weise, wie es sich anfühlt, als Jude zu leben (das Idiosynkratische, Abweichende, ist geradezu der zentrale Punkt dabei). Wie der Nachbar es zusammenfasst: „If you wanna be a Jew: palms up, shoulders, then the sad doggy eyes."

https://doi.org/10.1515/9783110990690-010

Die Form der Sequenz selbst ist also bereits ein Klischee, das man nurmehr in Anführungszeichen sehen kann. Dies findet sich inszenatorisch darin reflektiert, dass sich Fiddler on the Roof, dessen Tanznummern als Grundlage der Tanzbewegung Mahmuds dienen, die Videokassette mit einem Pornofilm teilt. Die Sequenz beginnt also mit einigen Sekunden eines Pornofilms, um dann zu Fiddler on the Roof zu wechseln, während Klezmer-Musik einsetzt. Vom Fernsehbildschirm springt die Bewegung über auf die Figur Mahmuds, um sich dann wieder zu lösen und den Rhythmus der Sequenz vorzugeben (Abb. 20).



Abb. 20: Im Tanzen vom Klischee zur Verkörperung.

Die angespielten Klischees funktionieren dabei analog zu Montageelementen im Kulešov-Experiment:[1] Es geht nicht so sehr um den Inhalt der Klischees (dieser wird

1 Der sogenannte „Kulešov-Effekt" beruht darauf, dass allein die Kombination von Einstellungen durch die filmische Montage Bedeutungseffekte zeitigen kann, die sich nicht auf den „Inhalt" der

schlicht gesetzt), sondern auf einer ersten Ebene eher darum, wie sich das jeweilige Klischee im Blick der Figuren erkennen lässt – besonders deutlich wird dieses Prinzip beim Spiel mit den Büchern (*Portnoy's Complaint*[2], *Serious Illnesses*, Bücher über den Holocaust ...). Jedes Buch ist distinkt affektiv besetzt – Erotik/Lüsternheit, Horror, Hypochondrie usw. Indem die Sequenz diese Besetzungen nahezu übergangslos aufeinander folgen lässt, sie zusammenzwingt, lässt sie tatsächlich ein Gefühl für das Distinkte, Abweichende einer spezifischen Lebensweise entstehen – ohne schon eine Aussage darüber zu treffen, inwiefern damit ein akkurates Bild des Judentums gezeichnet würde. Was die Sequenz also erfahrbar macht, ist der körperlich-affektive Widerstand, der damit einhergeht, sich eine fremde Lebensweise anzueignen.

Die zweite Ebene der Sequenz betrifft in offensichtlicherer Weise die Arbeit am Körper, am Ausdruck oder am Schauspiel; vor allem, wenn es um die Frage geht, wie man ein authentisches „oy" aufführt. Die Tanzbewegung, die die Figur Mahmuds mit der Form der Sequenz in ihrer Entfaltung verbindet, erfüllt dabei mehrere Funktionen: Zum einen verweist sie auf Klischees, zum anderen lässt sie die Gesten aber auch umschlagen in weniger leicht erkennbare Abläufe, in einen Ausdruck des Körpers, der sich nicht ohne Weiteres der „Essenz" einer spezifischen ethnischen oder kulturellen Herkunft zuweisen lässt. Vielmehr wird in diesen Bewegungen an der Idee von „Kultur" an sich gearbeitet, in dem Sinne, dass sich eher das Bild einer sehr speziellen Londoner Identität zusammensetzt (womöglich noch auf den Stadtteil eingrenzbar) – also einer partikularen Weise des tatsächlichen, praktischen Zusammenlebens, deren Formatierung sich tief in Gesten, Haltungen und Sprechweisen eingeschrieben hat.

Schließlich wird an der Tanzbewegung der Druck auf den Körper erfahrbar, welcher von mehreren Seiten den normativen Zumutungen der Zeichenrelationen ausgesetzt ist. Dieser Druck wird auch im erschöpften Innehalten, in den ausbrechenden Seitenblicken Mahmuds sichtbar – am deutlichsten dort, wo es um den direkten Kontakt der Körper geht: beim Aufsetzen der Kippa und beim Essen der Suppe (beidem verweigert sich Mahmud, so lange es geht). Besonders beim Suppe-Essen tritt die Assoziation des Kindlichen, die sich mit dem runden Männerkörper Mahmuds verbindet, in den Vordergrund.

Die Aufgabe, die der Film seinem Protagonisten und letztlich dem Publikum stellt, besteht darin, Taktiken des Umgangs mit diesem Druck zu finden. Die Se-

---

einzelnen Einstellung zurückrechnen lassen. Kombiniert man die Einstellung eines ins Off schauenden Mannes mit dem Bild eines dampfenden Tellers Suppe, so erscheint der Mann hungrig. Kombiniert man das Bild des Mannes mit dem Bild einer jungen Frau, so ergibt sich der Eindruck sexuellen Interesses. Vgl. Vsevolod Pudovkin: Das Modell anstelle des Schauspielers. In: ders.: *Die Zeit in Großaufnahme. Aufsätze/Erinnerungen/Werkstattnotizen.* Berlin 1983, S. 353–358, hier S. 355.

2 Philip Roth: *Portnoy's Complaint*. New York 1969.

quenz eröffnet diesbezüglich ein ganzes Repertoire verschiedener Blicke und korrelierender Verhaltensweisen bzw. Schauspielebenen: das Einüben von Bewegungen vs. die Versenkung ins Gebet, abschätzende Blicke, verschwörerische Blicke, amüsierte Blicke, schockierte Blicke, das Heucheln von Interesse, das Suggerieren von Einverständnis, unschuldig tun, Alltäglichkeit vorspielen, sich in andere hineinversetzen usw. Die beiden Aspekte der Sequenz fallen darin zusammen, dass das authentische „oy" schließlich jenes ist, das aus Mahmuds Erschöpfung resultiert. So gesehen erfüllt sich die Trainingsmontage in einer selbstreflexiven Wendung: Ihr Ziel ist der Erschöpfungszustand selbst.

Ein bedeutsames Verfahren der Affizierung bzw. der Bedeutungsherstellung in diesem Zusammenhang scheint das Umschlagen der Gesten zu sein: vom „oy" zum Beten in der Moschee, von der Karikatur ins realistische Schauspiel, hin zu Gesten, die sehr viel mehr mit dem Habitus eines englischen Fußballfans als mit religiösen Zuschreibungen zu tun haben – exakt in dem Moment, in dem diese letzteren authentisch geworden zu sein scheinen. Diese Aufmerksamkeit gegenüber der semantischen Überschreibung des Körpers verbindet sich mit einem komplexen Zusammenspiel von Blicken, mit dessen Hilfe die Sequenz das Ineinandergreifen abweichender Interpretationen figuriert: Mahmuds misstrauisches Umsehen vor der Tür seines Nachbarn etwa wird beantwortet durch den schockierten Blick von seiner Ehefrau in den Philip-Roth-Roman, den Mahmud zu Beginn noch amüsiert gelesen hat. Das Umschlagen der Gesten entsteht, wie das Verweisnetz der Blicke, in der Montage, die hier nicht nur das Voranschreiten des Trainingsprozesses protokolliert, sondern zusätzlich die gegenseitige Abhängigkeit der verschiedenen Wahrnehmungsperspektiven entfaltet.

Die Sequenz skizziert in dieser Perspektive eine Art Schauspieltheorie *in nuce*: das Ineinander gelenkter Zuschauer-Interpretation und einer Arbeit am Körper. Aus diesem Grund sind die Nebenfiguren in diesem Film von so großer Bedeutung: Identität ist hier in keinem Fall substanziell zu verstehen, sondern stets als gekoppelt an Aufführungssituationen, welche wiederum – und hier kommen die Klischees ins Spiel – generisch moduliert sind; ist doch der Plot eines Philip-Roth-Romans (erotische Verwicklungen älterer Männer) in der Trainingssequenz ebenso angespielt wie der von FIDDLER ON THE ROOF oder der eines Verschwörungsthrillers. Dass diese generischen Modi gefühlsbezogen konstituiert sind, kommt am klarsten in der Pointe zum Musical zum Ausdruck, welche das unterstellte Abbildverhältnis umdreht: Nicht etwa ist die Filmmusik so traurig, weil sie das Gefühl des Vertrieben-Werdens zum Ausdruck bringt. Mahmuds Nachbar macht unmissverständlich klar: Es ist im Gegenteil die Musik, die im Hörer den Wunsch weckt, mit seinen letzten Habseligkeiten von einem brennenden Dorf wegzuziehen.

10.2 Alles über eine Mutter

Als Pendant zu dieser Analyseskizze möchte ich im Folgenden kurz auf Buket Alakuş' Film ANAM (D 2001), ihren ersten abendfüllenden Spielfilm, eingehen. Die Protagonistin des Films ist Anam, Ehefrau und Mutter einer aus der Türkei nach Deutschland eingewanderten Familie. Anam arbeitet als Putzfrau zusammen mit zwei Kolleginnen, die zugleich ihre Freundinnen sind. In der ersten Szene des Films ereilen sie gleich zwei Schicksalsschläge: Sie erwischt ihren Mann beim Seitensprung und erfährt unmittelbar danach, dass ihr Sohn drogenabhängig und ins Dealen verwickelt ist. Der verbleibende Film erzählt davon, wie sich Anam mit Hilfe der Menschen um sie herum aus den Trümmern eine neue Existenz aufbaut und eine neue Haltung zum Leben findet.

Die Anfangssequenz des Films hat zwei Schwerpunkte: Zum einen wird die zentrale Bedeutung von Freundschaft und Gemeinschaft für die poetische Logik des Films hier sehr deutlich; zum anderen entstehen immer wieder kurze Haltepunkte, in denen sich ein besonderer, affektiv aufgeladener Blick auf die Hauptfigur entfaltet. Den beiden Schwerpunkten entspricht eine Oszillation der Inszenierung zwischen zwei affektiven Modalitäten: der des Melodramas und der der Komödie.

Der Film beginnt im Dunkeln des Bildes mit den sparsamen Klängen einer Flamenco-Gitarre, die eine melancholische Melodie spielt, eine für den Flamenco typische „Andalusische Kadenz". Es folgt ein Streicher-Crescendo, über dem der Titel des Films auf der Totale eines nächtlichen Großstadtpanoramas erscheint. Der Titel verblasst, während das Panorama heller wird und den Blick auf den Hamburger Hafen unter einem dramatischen Wolkenhimmel freigibt (Abb. 21).

Im Zeitraffer fliegen die Wolken von links nach rechts, während der Himmel sich weiter aufhellt und langsam und golden die Sonne aufgeht. Von der Totale hoch über der Stadt versetzt uns der nächste Schnitt auf das sprichwörtlich raue Pflaster der Straßen, auf denen sich die folgende Handlung abspielen wird.

Während die nächsten Einstellungen weitere Straßenzüge und die eingeblendeten Titel die Namen der Beteiligten vorstellen, tastet sich die Inszenierung langsam von Straßen zu Häuserwänden vor. In dieser Dramaturgie folgt daraus logisch, dass sich in der nächsten Fassade die Haustür öffnen und die Protagonistin auf die Straße treten wird. In rascher Schnittfolge vollzieht sich ihr Gang die Treppe hinunter auf die Straße, bevor die Kamera in einem Moment des Innehaltens ihre Schuhe in Großaufnahme einfängt.

Dieser Blick auf die Schuhe, der sich am Ende des Films wiederholen wird, schafft zum einen eine Verbindung zwischen dem Körper der Figur und dem Straßenpflaster, das in den Einstellungen zuvor auf sie gewartet hat. Zum anderen führt der Blick eine Verzerrung ein, die den Film bis zu seinem Ende begleiten wird: Diese Schuhe sind keine Straßenschuhe, es sind Hauspantoffeln. In







Abb. 21: Aus den Wirren der Nacht in einen neuen Tag: Blumen auf Asphalt*.

ihnen materialisiert sich nicht nur das körperliche Nicht-Hineinpassen Anams in den Raum der Stadt, sondern auch die Hast und Unordnung, in der sie das Haus verlassen haben muss. Sichtbar wird also eine zeitliche Verschiebung, die sich sowohl als Ausdruck klassenmäßiger Prekarität als auch – psychologisch interpretiert – als Ausdruck individueller Eigenheiten lesen lässt. Die Frage, wie sich Anam durch den Stadtraum bewegt, durchzieht den Film von Beginn an.

Kaum hat Anam das Bild verlassen, als Mehmet, ihr Mann, auf die Straße tritt, ihre Schuhe in der Hand. Gleich wird er ihr hinterherfahren, um ihr die Schuhe zu bringen, wodurch sein Seitensprung mit einer von Anams Arbeitskolleginnen narrativ aufs Gleis gesetzt wird. Der metaphorische Faden, der sich um die Schuhe, das Verhältnis von Zuhause und Stadtraum und das Thema Fortbewegung entspinnt, findet so seine konkrete Parallele auf der Ebene der Handlung. Doch zunächst überwiegt der metaphorische Aspekt: Schon in der nächsten Einstellung begleiten wir Anam, die auf ihrem Weg an einem Autogeschäft vorbeikommt und sehnsüchtige Blicke auf die ausgestellten Wagen wirft. Der Moment wird betont durch einen Akzent in der Musik, die von Dur nach Moll moduliert und zugleich für einen Augenblick den treibenden Rhythmus aussetzen lässt. Die Realität holt sie sogleich ein: Aus dem Off ruft jemand ihren Namen (den damit zugleich das Publikum erfährt). Ein Umschnitt verrät: Es handelt sich offenbar um eine Kollegin, die mit einem Bein schon im Bus steht. Dieser tritt an die Stelle des ersehnten Kleinwagens (Abb. 22).





Abb. 22: Wunsch und Wirklichkeit.

Im Zuge dieser Interaktion wird Anams Gesicht zum ersten Mal als Ausdruck einer Innerlichkeit sichtbar – nur, um direkt darauf wieder vom Thema der Bewegung abgelöst zu werden, nun in einer dezidiert komischen Tonlage. Die zuvor nur subtil eingesetzte Percussion wird dominanter, das Tempo der Musik nimmt zu. Anam und ihre Kolleginnen hetzen vom Bus zu ihrer Arbeitsstelle in einem großen Verwaltungsgebäude, einander wild gestikulierend zur Eile auffordernd. Statt der Großaufnahmen dominieren nun Halbtotalen, die die Ausrichtung der Körper im Raum akzentuieren; an die Stelle einer visuellen Beziehung zum Raum tritt der Slapstick, der sich den Raum im Verhältnis zu den Gliedmaßen und ihrer Beweglichkeit erschließt.

Zwischen diesen beiden Modi – dem handelnden, oft leicht dysfunktionalen Zugriff auf die Welt und dem Reflektieren der Welt in der Innerlichkeit des sehnsuchtsvollen Blicks – changiert der Film über seine ganze Dauer hinweg, wobei er immer wieder auch Wege sucht, die beiden Zugänge miteinander zu verbinden. Dabei spielt die Performance, das Auftreten auf jeder Art von Bühne, eine große Rolle, indem es Blicke und Körper aneinander koppelt – besonders deutlich beim gemeinsamen Bollywood-Filmabend der Frauen. Die Freundschaft unter den Frauen, ihre Gruppenbildung, ist das zentrale Vehikel für die Integration der beiden Modi. Was sich figurenpsychologisch als Reifungsprozess der Hauptfigur beschreiben ließe, wird so greifbar als eine inszenatorische Strategie, die sich dramaturgisch als Modulation der affektiven Register der Inszenierung

übersetzt. Wenn also Anam im Laufe des Films das Autofahren lernt und am Ende ihr wiedergefundener Sohn ihr ihre Schuhe anzieht, ist damit nicht nur die Symbolstruktur des Films angesprochen, sondern eben auch die Gestaltung eines kinematografischen Erfahrungsraums, in dem der sehnsuchtsvolle Blick und das entschlossene Handeln nicht mehr im Widerspruch zueinander stehen.

11 Gespräch: Klischees und ihre Körper

11.1 Stereotyp, Körper, Schauspiel

Bakels: Es ist eine Spezifik der Komödie, dass sie analytisch nur schwer zu greifen ist, weil die Inszenierung den Körpern „einfach“ Raum geben muss, um ihr Spiel, ihre Komik zu entfalten. Daher lassen sich bei THE INFIDEL (Josh Appignanesi, UK 2010) vielleicht zwei Ebenen unterscheiden: Schauspiel und audiovisuelle Inszenierung.

Kappelhoff: Ich glaube, wir können auf jeden Fall festhalten, dass es sich um zwei Seiten handelt; wobei ich nicht genau weiß, ob die so gut zu unterscheiden sind. Wie du heraushebst, geht es auf jeden Fall um das Zusammenspiel unterschiedlicher Bewegungen; andererseits aber auch um diese unglaubliche Fokussierung auf die Hauptdarsteller. Diese beiden Aspekte lassen sich miteinander verbinden: Du hast es „zeichenhaft“ genannt, Hauke [Lehmann], aber ich glaube eher – was auch zur Komik passt –, dass es ein permanentes Kämpfen mit den Stereotypen gibt. Es geht also um die Frage, an welchem Punkt das, was ich tue, behindert ist durch Stereotypen, wo es kippt durch Stereotypen. Damit kommt man wieder zum Körper, der ja, gerade in der Mise en Scène, extrem zelebriert wird: Diese ganze Bulligkeit taucht immer wieder erst als Körperlichkeit auf und erst dann als Schauspieler. Ich wollte eigentlich nur sagen, dass es zwei Dimensionen von Mise en Scène gibt, eher als eine Unterscheidung zwischen Audiovisualität und Schauspiel.

Carter: Ich weiß nicht, ob es nicht noch eine dritte Dimension gibt, in der es eigentlich um Omid Djalili als Schauspieler und Komiker geht – der ja sehr bekannt ist und schon als Figur diese Spielereien mit Stereotypen immer wieder in seinen Stand-up-Routinen thematisiert. Djalili ist dafür bekannt, dass viele Figuren vorkommen, die sehr populär sind; das sind alles sehr vertraute Gesichter – und zwar genau für dieses Spiel mit Identitätsmustern.

Lehmann: Das heißt, es geht um eine Art Wiedererkennungseffekt.

Alakuş: Aber ich glaube, das ist in Deutschland schwieriger; einige der Darsteller vielleicht, aber grundsätzlich kommt das seltener vor. Als ich damals ins Kino gegangen bin, hatten meine Freundinnen überhaupt keine Ahnung, wer das sein soll; ich übrigens auch nicht. Komödie ist eben Handwerk; das ist in meinem Bereich das Schwierigste: viele Menschen aus verschiedenen Kulturen zum Lachen zu bringen. Ich behaupte einfach mal, dass man viele Menschen aus vielen verschiedenen Kulturen schneller zum Weinen bringen kann als zum Lachen, weil das ein ganz anderes Handwerk voraussetzt. Die Kamera zum Beispiel ist in die-

https://doi.org/10.1515/9783110990690-011

sem Film ja nicht fest, sondern eine Handkamera; und das haben sie hier ganz schlau gemacht, die Herangehensweise bietet, finde ich, sehr förderliche Dienste für die Komödie, weil der Darsteller diesen Raum braucht. Die Kamera ist immer nur dabei, ihm wie ein Schatten hinterherzugehen, weil der natürlich sehr viel Bewegung gebraucht hat; aber die visuellen Gedanken, die die Inszenierung, auch im Dienste der Komödie, entwickelt, gefallen mir sehr gut. Zum Beispiel die Einstellung, bei der man denkt, es geht gerade um die Rollstuhlfahrerin – die noch dazu sehr nervig dargestellt wird, man feuert ihn noch an, sie zu ärgern – und plötzlich sieht man, dass sie im Rollstuhl sitzt und bekommt natürlich einen Schreck. Das meine ich mit Handwerk: Man hat die Idee und stellt sich dann die Frage, wie man das auflöst, damit die Spannung erhalten bleibt und der Gag nicht verloren geht. Manche dieser kleinen Details sind ein bisschen sehr plakativ, aber es gibt so viele intelligente Hintergrund- und Vordergrundspielereien. Der Jude, der in seiner Wohnung gezeigt wird, ist total unkonventionell, hat beispielsweise ein Schwein bei sich liegen, obwohl in keinem religiösen Haushalt eine Schweinepuppe herumliegen würde. Noch dazu hat er eine Schweinetasse, Alkohol, Pornos – und das ist jemand, der ihm beibringen soll, wie man jüdisch ist: jemand, der selber überhaupt nicht „jüdisch“ ist.

Mir gefällt diese Art sehr gut, einfach Märchen zu erzählen – ich kann auch über die Burka-Frau lachen, die Breakdance tanzt; in Saudi-Arabien könnte man einen solchen Film niemals zeigen, aber hier hat man die Möglichkeit, und das finde ich großartig. In jeder Szene haben sich die Macher Gedanken gemacht, was hier die Geschichte und das Wesentliche ist und wie – das finde ich das Interessante – man es so auflösen kann, dass es witzig wird. Es gibt Szenen, die für den Filmemacher eher langweilig sind, in denen er aber dem Publikum Informationen geben muss, damit er weiß, wie die Kultur funktioniert; und hier machen sie das eben lustig und verpacken es in eine Montage, innerhalb derer man erfährt, wie der Held sich ein bisschen häuten muss – was ihn ein bisschen schmerzt, ein bisschen ekelt, wenn dann das Essen komisch ist – aber er macht es trotzdem; das ist die Reise, die er durchläuft.

Çetinkaya: Das finde ich auch an dem Anfang ganz spannend: Dass er zuerst als Taxifahrer eingeführt wird und man denkt, er ist nur das. Dann kommt plötzlich eine neue Welt dazu, als er jüdisch wird – und später, auf der Hochzeit, wird die Frau, die schon vorher vorgekommen ist, plötzlich als Exfrau seines Freundes vorgestellt, wird diese Nebenfigur plötzlich zur Hauptfigur, und das Publikum überlegt, was da wohl alles vorgefallen ist.

Alakuş: Aber auch das wird ja gebrochen, als er anfängt, über seinen Kummer zu reden – es wird also immer ein Klischee aufgebaut und dann weggerissen.

11.2 Wie sich aus der Mise en Scène eine Welt aufbaut: Komödie als Genre

Stratil: Nur eine Anmerkung zu dem Spiel von Hinter- und Vordergrund: Natürlich werden auch die Props einfach immer wieder bespielt, sowohl auf der komischen Ebene als auch die ganze Geschichte: als sich zum Beispiel am Ende herausstellt, dass der Musiker eigentlich der Fanatiker ist. Es spielt generell in einer Welt, in der der Raum immer schon mit Props angefüllt ist – die sind immer da, sind durchgehend im Hintergrund. Unter anderem tauchen immer wieder Plakate von dem Musiker auf; es geht gewissermaßen darum, in einer Art Drehbuch-Prinzip, Sachen zu platzieren und zu ernten. Dieses Prinzip zieht der Film ja gnadenlos durch; das schien mir etwas zu sein, mit dem der Film immer wieder arbeitet – auch, weil du von Vorder- und Hintergrund gesprochen hast. Dadurch sind die Sachen immer schon da und werden einfach zwischendurch in den Vordergrund geholt, gedreht und bearbeitet. Das ist natürlich ein relativ gängiges Prinzip, aber hier wird es eben sowohl für einzelne komische Momente benutzt als auch für ganze Bögen, in denen sich zeigt, wie diese Welt gebaut ist. Dafür scheinen mir die Bücher in der Trainingssequenz auch relativ paradigmatisch; ich weiß nicht, ob man nicht eventuell in der Richtung noch weiterarbeiten kann, darüber, wie das Verhältnis von Körperlichkeit und unbeweglichen Dingen funktioniert, wie dadurch diese Welt entsteht.

Scherer: Ich würde gerne das ergänzen, was du über die Props gesagt hast. Ich glaube, sie werden einerseits so eingesetzt, wie du es beschrieben hast, würde aber noch das digitale Video als anderes Bildformat hinzufügen – das einerseits den beiden Liebenden ermöglicht, sich von den Religionsgrenzen unabhängig zu begegnen und eine Kommunikation zu finden, andererseits aber auch dafür genutzt wird, (Hass-)Predigten, die zumindest eine andere Radikalisierungsstufe haben, zu verbreiten. Die sind dann allerdings in einer anderen Bildlichkeit gekennzeichnet und eröffnen auch eine andere Räumlichkeit.

Lehmann: Gerade wenn dieses Propaganda-Video gedreht wird, hat man eigentlich diesen Stereotypisierungsprozess als medialen Prozess ganz wörtlich da; genau dieses Kippen von der unabsichtlichen Geste des Körpers in die klare, stereotype islamistische Demo. Ein Stereotyp, das dann in seiner medialen Verfertigung erfahrbar wird.

Bakels: Ich glaube, das Besondere hier ist, dass es tatsächlich nie diesen Humor gibt, in dem das statische Stereotyp zum Witz gemacht wird. Es geht also nicht darum, sich nur über Religion o. Ä. lustig zu machen, sondern es gibt immer eine ganz konkrete Dynamik, in die diese Stereotype eingebunden sind. Sie funktionie-

ren also immer über einen Wandel – und du hast gerade von verschiedenen Räumlichkeiten gesprochen, Thomas [Scherer] – wir haben ihn immer zwischen den Figuren, wir haben ihn immer im Vorder- und Hintergrund, als ein Spiel zwischen einer eher menschlich-körperlichen und einer audiovisuellen Dimension der Mise en Scène – es ist also immer so, dass mehrere Ebenen ins Verhältnis gesetzt werden. Und selbst bei dem Zeitlupenwitz am Anfang ist es ja so, dass die Komik darüber entsteht, dass es sich um eine bestimmte audiovisuelle Geste handelt, die eigentlich für ein spezifisches Pathos gedacht ist – und dass der ungebremste Affekt, den die Figur hat, nicht das ist, was man normalerweise erwartet. Es geht also immer darum, die Dinge in neue Kontexte zu überführen, Ebenenspiele aufzumachen usw. Dadurch verhaftet der Film an keiner Stelle bei einem der Stereotypen.

Grotkopp: Ich fand die Einstellung sehr interessant zwischen ihm und seiner Frau, nachdem er erfahren hat, dass er Jude ist (Abb. 23). Da sind in dem Raum ein paar Spiegel, extrem weitwinklig, wodurch der Körper fast aus dem Bild herauszuspringen droht. Die Frage der Zuschreibungen von Stereotypen auf Körper ist genau hier also nicht passend; es geht dort nicht darum, Klischees bloßzustellen – sondern stattdessen zu zeigen, wie sie nicht passen; wie dieser Körper eigentlich immer nur zu viel für die Zeichnung ist, oder wie man das nennen kann; er ist immer schon hinderlich und wird immer gezeigt darin, dass er stillzustehen droht. Das Widerständige des Körpers ist extrem wichtig.

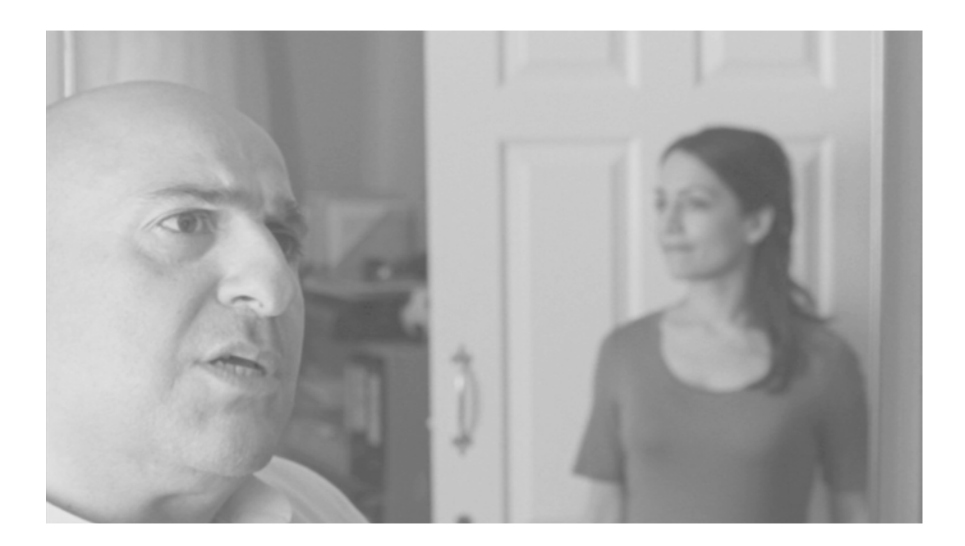


Abb. 23: Der Druck auf den Körper, eine Figur zu werden.

Kappelhoff: Daran anschließend: Ich finde, hier wird eigentlich etwas sehr anderes als das gemacht, was wir in der ersten Sitzung [zu WANDA, Barbara Loden, USA 1970,] mit „Figuren sichtbar machen" meinten. Und ich glaube, dass es hier etwas sehr Spezifisches ist und keine typische Form von Komödie; dass hier eine bestimmte Form von Spannung aus den Stereotypen entsteht, aus denen diese Komik gebaut wird: das, was sich irgendwie behauptet, was da nicht hineinwill. Das ist, glaube ich, ein Thema des Films und nicht unbedingt eine komische Technik. Ich möchte aber eigentlich auf das zurück, was Buket [Alakuş] gesagt hat; und zwar hast du dreimal gesagt „im Dienste der Komödie", und das fand ich eigentlich eine ziemlich gute Formulierung. Etwas, das oft auftaucht und ein bisschen auf den Satz „Komödie ist nichts Anderes als Timing" zurückgeht – der Gedanke, dass etwas in einem absolut bestimmten Moment auftaucht und nur in diesem Moment sichtbar gemacht wird, um diesen Moment herzustellen – dafür ist die Rollstuhlszene ein wunderbares Beispiel; dafür, wie entscheidend dieses Vorgehen ist. Und der Witz in dem Film schien mir zu sein, dass etwas Unanständiges darin liegt. In dem Moment, wo die Rollstuhlfahrerin ins Spiel kommt, wird die Zuschauerposition, die die ganze Zeit auf der Seite des Hauptcharakters steht, plötzlich ins Absurde geführt. Und das ist natürlich eine Frage des Timings; es bringt das Publikum in eine Position, die plötzlich die unanständige ist. Analog die Szene, in der sie *Portnoy's Complaint*[1] liest und man sich vorstellt, welche Szenen sie gerade liest.

Alakuş: Und genau diese Tatsache, dass man Etappen mit dem Helden mitmacht, führt zu unterschiedlichen Gefühlen – obwohl der Held gar nicht darauf reagiert, es ist ihm in der Situation ja ziemlich egal; aber wir als Zuschauer*innen haben plötzlich eine zweite Ebene bekommen, die wir vorher nicht hatten. In meiner Welt heißen solche Sachen Details; es sind Details, die im Drehbuch stehen und etwas mit der Figur machen. Die erste Einstellung beispielsweise, die wir mit Mahmud sehen, ist die, in der er ein hellblaues Fußballtrikot anhat, und in der zweiten sehen wir seine Fußballtasse. Seine Religion ist also komplett gezeichnet; er hat zwar die Wurzeln eines Moslems, aber seine wahre Religion ist der Fußball. Und das zieht sich durch, deswegen tut er sich schwer und kann sich nicht durch irgendwelche Suren hinausmanövrieren – weil das nicht seine Welt ist; und auch, wenn er den Koran studiert, ist sein Sohn natürlich derjenige, der Bescheid weiß. Aber da gibt es einen Unterschied zwischen erster und zweiter Generation – damit hat Mahmud nichts mehr zu tun, er ist in einer Welt verhaftet, in der es ihm auch noch extrem gut geht: Er hat ein tolles Haus, eine liebevolle Frau, liebe Kinder, und eigentlich ist er gesettelt. Bis dann eine Unklarheit mit seinen Wurzeln kommt – dann kippt es. Wenn man den Film nochmal in seiner

1 Philip Roth: *Portnoy's Complaint*. New York 1969.

Farbigkeit nachfühlt, gibt es natürlich viele Farben – aber man sieht vor allem Blau, als etwas, was sich durchgehend in der muslimischen Welt transportiert – und auch bei dem Mann, der eigentlich ein Rebell ist: Er steht da und hat seine Wurzeln, respektiert sie aber sie nicht. Sie sind lediglich Comedy-Elemente, Details, um zu symbolisieren, wo er herkommt, aber er nutzt sie nicht wirklich.

Grotkopp: Ich wollte nochmal auf die Szene mit der Rollstuhlfahrerin zurückkommen, denn eigentlich gibt es dort eine doppelte Pointe: Im Hintergrund hängt die ganze Zeit schon ein Plakat, auf dem steht „Disability? What Disability?" (Abb. 24) – es gibt also eine Dopplung, weil wir eigentlich nur sehen, was wir schon die ganze Zeit hätten sehen können. Auch da ist die Pointe nochmal verzweifacht, weil wir eben nicht nur eine Überraschung haben, sondern eine, die eigentlich keine sein sollte. Das ist ebenfalls interessant, weil da die Frage der Komik nochmal eine Rolle spielt: Sachen erscheinen als etwas und werden dann als etwas Anderes entlarvt – aber eigentlich hätten wir sie von vornherein anders sehen können (vgl. die Szene mit dem Laubbläser). In dem Sinne findet dort gewissermaßen eine Schule des Sehens statt.



Abb. 24: Hinweise im Hintergrund*.

Alakuş: Deswegen gibt es ja auch diesen Song „Close your Eyes"; natürlich helfen einem solche Sachen, wenn man die Szenen auflöst oder anders betrachtet. Manchmal weiß man ja gar nicht, in welchem Raum man sich befindet; der Übergang von einer Einstellung in eine andere ist manchmal so geschnitten und auch

von der Kamera so geführt, dass es ein bisschen Zeit braucht, zu merken, wo man sich befindet. Auch das ist sehr elegant gemacht.

Brückner: Das mit dem Fußball – es gibt ja nicht nur Moslem und Jude, sondern auch noch den Londoner, den Engländer; das ist eine ganz wichtige Ebene, die nebenherläuft, aber nie benannt oder ausgesprochen wird – trotzdem ist es die, auf die man sich am Ende einigt, das ist schlussendlich der Gag: Wir können jetzt über deine Nase diskutieren, aber einigen können wir uns darauf, dass der Cockney-Akzent inakzeptabel ist. Das hast du ja auch gesagt, Hauke [Lehmann]: dass eben die Freuden-Geste die Fußballgeste ist. Ich glaube, es handelt es sich dabei um eine wichtige Ebene, die sich durch den Film zieht und für die British- oder „Londonness“ als multikulturelle Identität eine wichtige Rolle spielt. Das manifestiert sich zum Beispiel in seinem Haus, in seiner Straße etc.

Kappelhoff: Ich habe dazu noch eine Frage: Ein Eröffnungselement ist ja das andere Haus, das gezeigt wird. Und da gibt es eine Aufstiegsgeschichte zwischen dem Haus der Eltern, das ausgeräumt wird, und seinem eigenen; diese Häuser haben aber sehr viel mit dem London zu tun, das gezeigt wird. Bei dem, was du vorhin meintest – dass seine Religion der Fußball ist – stellt sich für mich die Frage nach dem Verhältnis: Einerseits wird das Musikvideo der religiösen Verkündigung und dem darin enthaltenen Fanatismus entgegengestellt (damit öffnet der Film); mir ist aber das Verhältnis zwischen Londoner sein, Fußball spielen und dem Anderen nicht ganz klar; diese Spannung, die am Anfang gesetzt wird, zwischen Popkulturvideo und Religionsvideo.

Alakuş: Also, für mich ist Musik auch eine Art Religion; manche Leute brauchen kein Brot, sondern nur Musik zum Leben. Musik ist also das eine und Fußball ist genau dasselbe, aber manche Leute brauchen eins zu eins Religion. Das alles sind ja Hilfeleistungen: Der eine sagt, er muss fünfmal am Tag beten oder Ähnliches, und danach kann er existieren; dem anderen reicht es, Musik zu hören – so habe ich das immer gesehen. Die Schwäche des Films finde ich immer noch die Szene am Anfang mit dem Popmusiker, der am Ende der Fanatiker ist – das ist sehr plakativ, es macht dramaturgisch zwar Sinn, ist aber trotzdem eine Schwäche. Ich verzeihe ihm das, weil es mich zum Lachen bringt und ich weiß, was am Ende innerhalb dieser Komödie herauskommen soll.

Çetinkaya: Aber dem kann man ja Folgendes in der realen Welt entgegenhalten: Es gibt zum Beispiel in der Popkultur Cat Stevens, der später Yusuf Islam wurde – im Film wird im Radio ein Song von ihm angesagt, gerade nachdem Mahmud von seiner neuen Identität erfahren hat. Es gibt den Rapper Mase Ende der 1990er Jahre, der schließlich christlicher Prediger wurde – es gibt auch im Türkischen und Arabischen Rapper, die zwanzig, dreißig Jahre später zur Religion finden und fanatisch werden.

Daran musste ich denken, das passt dann wieder und ist auch gut beobachtet. Noch dazu finde ich die Figur sehr gut ausgearbeitet und gespielt; wie sie am Ende gewissermaßen alles stehen und liegen lässt, wirkt ein bisschen hochstaplermäßig und passt für mich sehr gut. Es gibt ja solche Leute, wie der Film sie aufgreift, vielleicht auch als Kritik. In Deutschland gibt es genauso extreme Fanatiker; wenn man die Geschehnisse im Film mit der Salafistenszene in Deutschland vergleicht, sind auch da viele Konvertiten darunter, die am Ende noch fanatischer werden als Muslime selber; diese Themen nimmt der Film meiner Meinung nach als Komödie sehr schön mit.

Alakuş: Auch interessant ist die Geschichte mit Pierre Vogel, in der Nähe von Köln; der ist ebenfalls konvertiert. Ich habe mir mal einige Reden von ihm angehört und das ist wirklich interessant: Er lebt danach und spricht auch darüber, spricht sogar diesen klischeehaften arabischen Akzent eines typischen Imams, obwohl er gar nicht so aussieht. Und das Interessante ist, dass meine Eltern, wenn sie den hören könnten, sagen würden: Der Deutsche da spricht und lebt muslimisch, warum machst du das nicht? Genauso wie sie, wenn Steffi Graf wieder irgendetwas gewonnen hat, fragen: Warum machst du das nicht? Und dann kommt Pierre Vogel und sagt, wir müssten religiös leben, weil er das sogar als Deutscher macht.

Kappelhoff: Ich würde das nutzen wollen, um das Ganze vielleicht ein bisschen zurückzubinden zu der Frage, die ich hatte. Denn, dass es, wie du meintest, am Anfang doch einen deutlichen Zusammenhang gibt zwischen religiöser Verkündigung und Popstar, weil beides als Ereignis gefeiert wird – Ihr habt die Hintergründe sehr stark auch benannt – das hat heute eine unglaublich brutale Banalität: dass die Videoclips eine besondere Bedeutung in der Verkündigung haben. Um das nochmal stärker zurückzubinden: Der Film behandelt eigentlich die ganze Zeit auf eine sehr unanständige Weise Themen, die derartig blutig real sind, dass es schwierig ist, sie überhaupt zu behandeln. Und da würde ich das, was Ihr gerade gesagt habt, gerne nochmal auf den Film beziehen; denn der experimentiert ja die ganze Zeit damit, dass gerade brutale Attentate passiert sind, genau wie mit dem Multikulti-Thema, das du als London-Identität bezeichnet hast, welches aber eigentlich ein großes Konfliktpotenzial birgt. Was mich außerdem interessieren würde: Ich kann zu den Pakistanis in der Hinsicht nicht viel sagen, aber bei dem jüdischen Fest habe ich doch ein sehr eindrückliches Gefühl bekommen, wie das normalerweise abläuft. Die Art und Weise, in der mit diesen Klischees umgegangen wird, hat etwas ähnlich Unanständiges.

Aber lange Rede, kurzer Sinn: Ich wollte das Gesagte lediglich ein bisschen zurückbinden, denn der Film bezieht sich meiner Meinung nach auf diese ziemlich brutale Realität; er tut ja nicht so, als handele es sich um ein kleines, lustiges Identitätsproblem, sondern bewegt sich auf der Höhe des Konflikts.

Alakuş: Ich glaube, er zeigt schon den ernsten Konflikt dahinter, mitsamt seinen Reibereien; natürlich wird das Ganze witzig abgehandelt – aber letztendlich ist es ja brisant, dass sich ein Moslem vor seine Gemeinde hinstellt und zugibt, jüdische Wurzeln zu haben. Genauso, dass er sich in seinem eigenen Betrieb nicht traut, seine jüdischen Wurzeln zuzugeben. Der Film spielt also mit den Klischees, bricht sie und zeigt uns gleichzeitig, wo die Probleme in den verschiedenen Kulturen liegen, und wie dieser Held, der eigentlich auch eine eigene Meinung hat, begreift, dass alle Religionen gleich sind, weil es immer nur um einen Gott geht. Die Aussage ist im Prinzip: Wozu muss man sich dann noch anstellen, irgendwen überzeugen zu wollen – das muss er ja gar nicht.

Kappelhoff: In dem Moment wird er ja fast allegorisch ernst.

Scherer: Vielleicht hängt das auch mit der Art des Sprechens zusammen, die im Film auftritt; da gibt es eine ganz eigene Verwendung von Sprache, weil Aussagen anscheinend in dieser Welt einfach herumliegen und jeder sie in den Mund nehmen kann. Zum Beispiel das kleine Kind, das mit dem „Dschihad" durch die Wohnung rennt, greift die Sätze auf, die man schon vom radikal pakistanischen Prediger hört, die man dann wiederum aus dem Fernsehen hört, welches sich der Vater anschaut und die der Protagonist später selbst verwendet als eine Ausflucht aus einer Situation, in der er droht, als Jude entlarvt zu werden. Das heißt, man hat verschiedene Sätze, die sich im Laufe des Films drei-, vier- oder fünfmal wiederholen, aber jeweils eine andere Bedeutung haben, je nachdem, wer sie spricht und in welchem Kontext – obwohl sie eigentlich identisch sind. Das heißt, alles, was gesprochen wird, verliert gewissermaßen an Gewichtigkeit, weil es immer nur im Kontext funktionieren kann und verwendet wird. Vielleicht ist auch das eine Strategie, um damit umzugehen, eine gewisse Distanz herzustellen zu allem, was gesagt bzw. erzeugt wird.

Carter: Für mich geht es in diesem Film sehr stark um die Blickstruktur; um das Lesen und Auslegen von Stereotypen. Am Ende geht es schließlich darum, dass er den Koran mit der Thora vergleicht und zu dem Schluss kommt, dass es wirklich um eine Auslegung der Worte Gottes geht – damit man zu einem Verständnis, einem Verstehen kommt. Ich denke, das bildet auch den Ernst des Films aus; wir hatten uns vorhin überlegt, an welchem Zeitpunkt er entstanden ist, denn es gibt ja eine starke Anspielung nicht nur auf die Stadt, sondern auch auf zeitgenössische oder zeitgeschichtliche Ereignisse [die al-Qaida-Attentate auf den Londoner Nahverkehr 2005, H. L.]. Dann geht es meines Erachtens sehr stark darum, wie man diese liest und versteht; und da kommt er am Ende eigentlich zu einem sehr ernsten Schluss.

Grotkopp: Ich weiß nicht, ob es dem Film um das Lesen geht oder vielmehr um das Sprechen; das ist ja teilweise sehr provokativ und entsprechend ernst gemeint; zum Beispiel in der Szene, in der sie im Taxi-Büro die eine Stereotype im harmlosen Sprechen ausprobieren und sich die Frage stellt, wo das kippt – ab wann es ernst zu nehmen ist. Genauso, wie die Figur des Hasspredigers eben nicht als ein Mensch wahrgenommen wird, sondern vielmehr als eine Form zu sprechen, als eine Sprechweise, in der der Film gewissermaßen argumentieren will. Das zieht sich generell durch den Film: dass sich die Figuren auf Basis einer performativen Sprechart bewegen; diese Ebene wird meiner Ansicht nach sehr ernst genommen.

Kilerci-Stevanović: Direkt an die Frage des Popmusikers angeschlossen: Mir scheint, dass hier Popkultur, Fußball und Religion gewissermaßen Dimensionen eines Fandom, einer Fankultur sind – gewissermaßen eine Art des Bindens. Die Religion wird ja als Fanatismus gezeigt – und dadurch wird die Frage aufgeworfen, was diese Form von Fandom überhaupt ist – mir scheinen die ganzen Fankulturen Variationen davon zu sein, was um den Begriff Fandom herum geht.

Ufer: Und was sich eben genau darin findet, dass es hier eine Parallelität des Backstage-Films oder des zufällig gefilmten Materials gibt: Wenn etwa der Musiker austickt und das anschließend im Internet wiedergefunden werden kann, also etwas wird, auf das man sich beziehen kann – das Gleiche passiert ja mit der Demonstration. Das ist meiner Ansicht nach sehr deutlich parallel gesetzt und auch ausgewiesen – deshalb finde ich, man kann das daran sehr gut festmachen.

11.3 Ein Kosmos von Zuschreibungen

Kappelhoff: Dabei habe ich jetzt aber eine Frage: Die zwei Männerfiguren, der Alkoholiker mit der Champagnerflasche – auch ganz witzig, weil man die ganze Zeit Whiskey erwartet – und die Hauptfigur heben sich in ihrer Darstellung recht deutlich von den anderen ab – man könnte sagen, ihr Figur-Werden ist eine Art Gegenstück zu dem Fandom, wie du es genannt hast; ihr Nicht-Fan-Sein, ihr Ganz-man-selbst-Sein – wie eine Hemingway-Gestalt kurz vorm Verschwinden. Was dazu aber nicht passt – und das ist dem Film jetzt nicht zugeschrieben, sondern ich hätte gerne, dass wir uns das überlegen – sind die anderen Figuren: Die vielen Nebenfiguren bleiben, finde ich, alle in einem Kosmos von Zuschreibung drin und stören sich auch nicht daran.

Alakuş: Manchmal sind sie auch bloß Stichwortgeber, einfach, weil es schwierig ist, alle zu bedienen: Es geht eben vor allem um unseren Helden und seinen neu-

gewonnenen Freund, der am Anfang sein Feind ist – ein bisschen wie eine Liebesgeschichte zwischen beiden Männern. Im Taxi gibt es zum Beispiel den Streit zwischen ihnen – trotzdem erinnert es eher an eine Liebe, weil die beiden sich wirklich sehr nahekommen, sobald eine Freundschaft entsteht. Wenn man darauf achtet, haben die beiden auch immer die gleichen Klamotten an, unter anderem in der Farbgestaltung: Die Wand ist immer dunkel gehalten, und die zwei tragen dann hellblaue Kleider – ganz auffällig ist, wenn die Hauptfigur bei seinem Freund herauskommt, dann kurz nach rechts und links blickt, ob er gesehen wird, als nächstes sein Freund herauskommt und sich ebenfalls umblickt – und beide haben hellblaue Shirts an. Dann gibt es die Trennung, als sein Freund ihn aus dem Taxi schmeißt und als Islamfanatiker beschimpft – das ist die Trennung zwischen Liebenden – dann sammelt er ihn aber wieder ein, wenn unser Held am Tiefpunkt der Geschichte ist und niemanden mehr hat; da kommt sein Freund und rettet ihn. Es ist also eine Mischung aus Buddy- und Liebesgeschichte. Zwei schweigende Cowboys hätten genau dieselbe Geschichte erzählt – es ist also die Geschichte einer Männerfreundschaft. Die Szene mit dem Imam hat in dem Kontext eine ganz tolle Kameraeinstellung: Erstmal gibt es eine Totale, sie kommen zusammen und der Imam sagt „Mein Bruder, ich kenne dein Problem, du bist nicht alleine“, und man freut sich schon, dass er endlich eine Erlösung erhält – aber dann kommen sie der Kamera immer näher und näher, bis zu einer Halbnahen, und der Imam fährt fort: „Wir haben auch Schwule, das ist überhaupt kein Problem“, was Mahmud wiederum rigoros abstreitet – das ist eine sehr intelligent gemachte Einstellung.

Çetinkaya: Ich wollte noch etwas zu dem Stichwort Nebenfiguren sagen: Zwei Sachen sind mir nämlich ein bisschen aufgefallen bzw. haben mich gestört: Erstens finde ich die Familie von Mahmud als Bild nicht passend. Ich kann zum Beispiel einen Pakistani von einem Inder oder einen Tunesier von einem Algerier unterscheiden – das sind nicht „alles Ausländer“ für mich – und ich finde, der Sohn hat weder zum Vater noch zur Mutter gepasst. Und da habe ich mich gefragt, ob das bewusst vollzogen wurde – mich hat es auf jeden Fall gestört, denn man kann natürlich so besetzen, aber ich frage mich doch, welche Intention dahinter liegt. Deswegen konnte ich auch die Vater-Sohn-Beziehung nicht wirklich nachempfinden.

Grotkopp: Um auf die Frage der Familie zu kommen, die nicht zusammenpasst: Ich finde auch, das ist sehr auffällig gesetzt und ähnelt ein bisschen dem Schild hinter der Rollstuhlfahrerin – welches eigentlich von vornherein gesetzt ist und die Frage von „Wer oder was bin ich?“ bzw. dieses ethnisch-rassistische Denken schon von vornherein als Störfaktor aufwirft – und nicht erst noch darauf zuzulaufen hat. Dieses Denken ist vielmehr schon von vornherein enthalten und man

könnte es schon gesehen haben – es ist eines der Dinge, die schon gesetzt sind; die wir schon sehen, aber noch nicht begreifen.

Brückner: Ich glaube, es ist sehr intentional, dass die Familie nicht zusammengehört und nicht aufgeklärt wird, welche Herkunft die Hauptfigur, in der Realität ein britischer Komiker iranischer Herkunft, überhaupt besitzt – es ist von vornherein unklar. Und dann findet er auch noch heraus, dass er eigentlich Jude ist. Die Frage ist also in dem Schauspieler sowie in der Figur enthalten – und genauso ist die Familie zusammengesetzt. Die Frau ist auch viel zu jung, man fragt sich ja schon am Anfang, ob das nun die Tochter oder die Mutter ist.

Kilerci-Stevanović: Am Anfang gibt es ja noch eine andere Frau mit Schleier im Hintergrund, in der Szene zu Hause – das ist aber eigentlich die Freundin der Frau.

Brückner: Man bekommt also am Anfang ein Bild von dem vorgesetzt, wie es eigentlich sein sollte, und später bricht das auf und die verschleierte Freundin macht mit der westlich gekleideten Ehefrau Sport – was ebenfalls nie thematisiert, sondern einfach als selbstverständlich in den Raum gestellt wird. Ich glaube, das ist ein Prinzip des Films.

Carter: Direkt zu der Ehefrau: Es könnte ja auch nahegelegt werden, dass sie Schiitin ist, er aber Sunnit – es handelt sich also einfach um eine komplett zusammengeflickte Familie; das ist der Anspruch des Films.

Kappelhoff: Ich wollte nochmal darauf eingehen, was Ihr vorhin gesagt habt: Für mich geht eine Frage in die Richtung, warum die Nebenfiguren auf eine so seltsame Art zuordenbar bleiben; und zwar genau in dem Sinne, dass, wenn ich durch London fahre und durch die Stadtteile, bestimmte Gruppen in bestimmten Stadtteilen wohnen. Ich glaube, das läuft ein bisschen auf London als zuordenbar hinaus, genauso, wie wir letzte Woche Kreuzberg als Identität bezeichnet hatten – das passiert hier mit London. Es gehört in bestimmten Stadtteilen absolut dazu, dass orthodoxe Juden im Straßenbild sind, genauso wie Pakistanis, etc. Und die Familie ist genauso, sie setzt sich eher auf diese Weise zusammen, als dass sie eine klassische Familie ist; und zwar aus irgendeinem Schnitt in irgendeinem Viertel in einem bezahlbaren Teil von London. Das ist ein großes Thema bei den Nebenfiguren: dass sie sich eben nicht herauskämpfen und auch keine Konflikte damit haben. Das merkt man besonders, wenn sie tanzen; an den Stellen sieht man faktisch nur Party, eine Party, die durch alle Viertel hindurchgeht.

Alakuş: Es ist ja auch identisch: Wenn sie auf der Hochzeit tanzen, tun sie das genauso wie auf den Geburtstagen – es ist eigentlich dasselbe und man könnte beide Szenerien nebeneinander laufen lassen, ohne einen Unterschied zwischen

den Kulturen mitzubekommen. Und so ist es eigentlich auch in den Gotteshäusern – zwar ist ihre Art, das zu vollziehen, anders, aber der Weg ist der gleiche.

Scherer: Es gibt aber schon eine Billigung; der junge Rabbi zum Beispiel ist eine sehr gewagte Besetzung, vor allem im Kontrast zu dem alteingesessenen, weißen Rabbi. Ich finde, man merkt, dass die Zuschreibungen schon da nicht aufgehen. Ich hänge mich immer noch ein bisschen an diesem Rabbi auf –

Bakels: Der ja ein bekannter TV-Komiker ist [Matt Lucas] und mit einem Partner zusammen eine Komödie über das Britische produziert hat [Little Britain, Matt Lucas / David Walliams, UK 2003–2006].

Kappelhoff: Das gehört noch dazu: dass er nicht für alle von uns, aber für euch absolut erkennbar ist. Ich habe zumindest an ein paar Filme gedacht; die Charaktere dort treten für mich sehr als Schauspielertypen, als Startypen auf (im Sinne von Cavell); und die Startypenperson ist dabei fast identisch mit der Figurenidee.

Scherer: Dieses Falscherkennen, wenn Mahmud in die Verwaltung geht und dort schwarze Frauen in grauen uniformähnlichen Klamotten sieht, die man vielleicht mit einer Putzkolonne assoziiert, dann herauskommt und dieser Gospelchor aufgebaut ist – da gibt es wieder das Falsch-Erkennen, diese Art, falsche Spuren zu legen, um dann die Zuschauer*innen in ihren Schnellzuschreibungen zu entlarven. Aber es wird eben beides vereint: Das, was aufgeht, und das, was nicht aufgeht in manchen Fällen.

11.4 Religion, Privatheit und Performance

Alakuş: Beide Religionsfürsprecher haben außerdem etwas Falsches; dadurch, dass Mahmud auf den Albino-Rabbi gehört hat, kann er seinem Vater ja gar nicht begegnen, weil ihm der Rabbi immer irgendeinen Blödsinn darüber erzählt, was er alles machen soll – anstatt ihm den Weg zu öffnen und die Tür aufzumachen. Und bei den Moslems gibt es genauso den bärtigen Lügner, der Märchen erzählt und einfach verschwindet, wenn es ihm zu blöd wird. Beide Seiten kriegen also etwas ab.

Kappelhoff: Das finde ich eine schöne Beobachtung: dass sie darin parallel sind, dass sie Mahmud faktisch behindern – die einen die Ehe, die anderen die Vater-Sohn-Beziehung.

Alakuş: Ich finde generell, Religion ist eigentlich absolut privat. Es gibt einen Vergleich zwischen der Religion und der Liebe, den ich sehr treffend finde: Wenn du herumläufst und jedem erzählst, dass du jemanden liebst und wie sehr, etc., kann

man dir gar nicht mehr glauben. Mit der Religion ist es ein und dasselbe: Das muss man mit sich abmachen.

Kappelhoff: Das ist ja ein wichtiger Grundsatz etwa der amerikanischen Staatsverfassung: Dass Religion per se nichts mit dem Staat zu tun hat, sondern Privatsache ist.

Alakuş: Das hatte Atatürk damals auch durchgesetzt; und die jetzige Regierung macht alles wieder rückgängig.

Kappelhoff: Aber die Türkei hat es einfach nur getrennt, die Amerikaner dagegen wirklich zu einem Grundsatz gemacht; deren Idee ist es, Religion als Sache der Individuen zu betrachten, und der Staat ist dazu da, die Freiheit von jedem zu unterstützen, seinen ganz eigenen Gott anzubeten. Das ist nochmal etwas Anderes als das französische Prinzip, das von der Türkei übernommen wurde. Deren Prinzip ist schlicht die Trennung von Staat und Kirche; aber dem Staat wird nicht die Aufgabe überwiesen, jeden seine aberwitzigste Religionsvorstellung verfolgen zu lassen.

Alakuş: Der Film sagt doch im Prinzip dasselbe, fragt auch, warum da herumgestritten werden soll. Es werden Freunde gezeigt, die sich immer noch darüber lustig machen, dass der eine diese Nase gemacht hat – aber letztendlich haben sich zwei Freunde gefunden, die sich am Anfang noch als „Nazi“ und „Islamfaschist“ beschimpft haben und am Ende einen gemeinsamen Humor finden. Das ist natürlich eine Komödien-Märchengeschichte, aber sie gefällt mir, weil es genau so sein sollte.

Lehmann: Noch kurz zu dem, was Thomas gerade zu den Zuschreibungen gesagt hat, die nicht aufgehen: Ich glaube, das wird nicht nur kognitiv, sondern als Wahrnehmung in diesen ganzen Geschichten erfahrbar, die im Hintergrund ablaufen. Die Szenen, die nicht aufgehen, zum Beispiel der alte Mann mit seinem Gehwagen, bei dem man nicht genau weiß, was es damit auf sich hat; oder der Jogger, der plötzlich hinfällt, aber die Szene geht nicht weiter. Es gibt noch eine ganze Reihe mehr von Bewegungen, die abweichen; mit denen sich teilweise Zuschreibungen verbinden und bei denen man meint, es könnte auf etwas Bestimmtes hinauslaufen – die dann aber häufig ins Nichts laufen. Das ist als Wahrnehmungserfahrung des Films relativ wichtig; dadurch wird das Problem der Zuschreibung, die nicht aufgeht, als Wahrnehmung erfahrbar. Gleichzeitig merkt man, die Kamera hat nicht die letzte Autorität über die filmische Welt und ihre Narrationen; stattdessen gibt es Dinge, die dem entkommen. Die Kamera ist also nicht so allesbeherrschend, dass sie wüsste, was mit jeder Figur passiert – sie entkommen dem Film und werden nicht von einer allmächtigen Perspektive eingeholt – die Kamera ist vielmehr

nur einer von mehreren Blicken, die sich auf dieser Ebene bewegen; sie ist also nicht übermächtig.

Alakuş: Das würde ich aus meiner Perspektive nun nicht so formulieren, weil wir das natürlich alles planen müssen –

Lehmann: Das stimmt; aber es tritt eben als gewollt auf, dass die Kamera nicht alles sieht; es geht nicht darum, dass diese Szenen dem Film unterlaufen. Aber es ist sehr bewusst gemacht, dass die Kamera nicht allesbeherrschend ist; sie hat keine Totale auf die Welt, sondern ist sozusagen – demokratisch ist vielleicht ein zu starkes Wort – aber ungefähr gleichberechtigt. Und es gibt ein paar Sachen, die der Kamera entkommen; es ist also keine paranoische Kamera, die alles beherrschen und kontrollieren muss.

Brückner: Jetzt, wo du das sagst, glaube ich, dass die Hintergrundgeschichten sehr viel mit dem Timing zu tun haben. Wenn zum Beispiel der Jogger umfällt, sagt die Hauptfigur gerade irgendetwas, das wie eine Bombe einschlägt – und in dem Moment fällt der Jogger um. Genauso wie Mahmud es vor der Tür seines sterbenden Vaters auf einmal so eilig hat, weil er unbedingt da hineinmuss – und im Hintergrund sieht man die extrem langsame Bewegung des alten Mannes.

Ich wollte zu dem Thema der Religion als Privatsache etwas hinzufügen: Ich weiß nicht, ob der Film wirklich darauf hinauswill am Ende, denn für mich war der Performance-Aspekt viel stärker. Ich meine, dass Religion oder kulturelle Zugehörigkeit als Performance gezeigt wird, als Schauspiel, das einem irgendwann vielleicht zu eigen wird oder das man erlernen kann, sich aneignen kann – der Film arbeitet meiner Meinung nach viel stärker damit, als dass er Religion als etwas Privates betrachtet. Er stellt sehr stark die öffentlichen Aspekte und Bekenntnisse heraus.

Alakuş: Ich meinte auch vor allem, dass das Private meins ist; aber was der Film macht, ist, dass er den Helden, der in einer Religion verortet ist, sozusagen auf eine Reise in die andere Religion schickt – weil er merkt, dass er andere Wurzeln hat und wissen möchte, wozu diese Wurzeln da sind, nicht zuletzt, um an den Vater heranzukommen. Da gibt es dann schon erste Reibereien, weil Mahmud selber so an seiner eigenen Religion haftet, dass es ihm schwerfällt, die Kippa zu tragen – weil er Angst davor hat, was passieren wird, wenn er das tut. Auch, dass er das Essen nicht essen kann, etc. – das ist gewissermaßen eine innere Reise, die Mahmud durchmacht. Das Ende, in dem Thora und Koran schließlich nebeneinanderliegen, ist für mich das Sinnbild das Films: Beides hat die gleiche Funktion und kann nebeneinanderliegen, ohne dass man das eine beweihräuchern und das andere ablehnen muss; beides ist dasselbe, ist ein Gott. Meine Interpretation dabei ist,

dass das, woran man glaubt, eben privat und egal ist, nach welcher Regel du lebst. Deswegen kam ich darauf, dass es für mich eben auch etwas Privates ist.

Ufer: Ich glaube, das Private bzw. genau die Eröffnung dieser Möglichkeit ist, dass es eben nicht mehr in Oppositionen funktioniert, in einem Aufgezwungenen. Irgendwie scheint der Film die Religionen und/oder ihre Gesetzmäßigkeiten zu kontrastieren, ohne jedoch in der Polarität zu verbleiben. Unter anderem, weil die beiden Bühnensituationen stark an die beiden Religionsmomente geknüpft sind, diese beiden „Stand-up“-Sachen. Da gibt es meiner Ansicht nach gewisse Verknüpfungen, weil der Held beide durchläuft. Andererseits ist es schon merkwürdig, dass Mahmud in beiden Stand-up-Situationen nicht alleine auf der Bühne ist; am Ende wirkt das erst einmal wie ein Komiker-Duo – wenn der Hassprediger sich über ihn lustig macht. Das sind schon merkwürdige Konstellationen, die der Film durchspielt. Da geht es aber noch nicht so sehr um die Kontrastierung der beiden Religionen wie an anderer Stelle – oder um das Parallelschalten der Zwangssituationen, die damit einhergehen. Zum Beispiel einerseits bei dem Vorsprechen Mahmuds vor dem Vater, der die Ehe erlauben muss, und andererseits bei dem Rabbi, der ihm den Eintritt verwehrt, aber auf einer absolut gesetzmäßigen Basis – es gibt ja keinen physischen Grund, der Mahmud daran hindert, durch die Tür zu treten, es wird ihm ja nicht der Weg versperrt – der Rabbi geht einfach wieder hinein und Mahmud bleibt davor stehen, macht also den Schritt nicht. Da gibt es durchaus eine Parallelität, die nur dadurch gekreuzt wird, dass er die Bühnenkonstellation durchquert; eine sehr merkwürdige Bewegung, bei der ich noch nicht weiß, wie ich das zusammenbringe. Aber die Konstruktion erscheint mir schon komplizierter, als dass der Film lediglich sagt, dass hier etwas parallelgeschaltet wird. Das gibt es zwar auch, aber etwas liegt da noch quer.

Kappelhoff: Ich finde es dabei sehr hilfreich, nochmal daran zu denken, dass die beiden Handlungsstränge in jeweils einer Bühnenshow zusammenlaufen. Das fängt für mich mit etwas an, was ich mich immer noch frage: warum am Anfang diese starke Überblendung von Popstar und Hassprediger stattfindet – und beide sind relativ schwer erträglich, wenn man die Videos sieht. Die Bühnenshows haben für mich etwas sehr Treffendes, genau wie der Bar-Mizwa-Witz. Ich finde das einen wichtigen Hinweis.

Kilerci-Stevanović: Die Küche, in der Mahmud mitbekommt, dass er eigentlich jüdisch ist, ist doch auch irgendwo eine Bühne. Am Anfang in der Fantasie-Traumsequenz, in der er auf der Schaukel sitzt – da wird die Küche sozusagen zu einer Bühne im Traum, auf der er sein „Stardom“ erlebt. Das gehört meiner Meinung nach zu dem Performance-Aspekt (Abb. 25).



Abb. 25: Identität als Performance*.

Grotkopp: Ich finde, es ist auch kein Zufall, dass diese Spielart der Sprachtheorie [die den Sprechakt als Performance hervorhebt, H. L.] immer auch Gender und Travestie streift – es ist also immer auch eine Frage von Religion als Travestie in dem Moment; das wird ja in dem Moment gewissermaßen eingeführt – und das ist schon ein harter Schritt.

Bakels: Ich wollte gerade zu der Frage der Privatsache noch etwas sagen; ich würde dem zustimmen, dass Religion hier privat ist – solange es nicht um den abgeschlossenen Begriff von „privat" geht. Ich glaube, was der Film meiner Meinung nach überhaupt nicht macht, ist, zu sagen, dass jeder Religion mit sich selber ausmacht. Aber ich würde dir, Buket, auf jeden Fall insofern zustimmen, dass er seine Absicht auf eine relativ komplexe Art herstellt – die erstmal komplizierter klingt, als sie ist: Und zwar macht er andauernd ein Spannungsfeld auf zwischen dem Zusammenhang unserer individuellen Existenz und dem Bezug auf etwas Größeres. Das klingt nun sehr verkopft für eine Komödie, aber der Film macht das meiner Ansicht nach sehr konkret: Er spielt die ganze Zeit Konstellationen dieses Verhältnisses aus, und in der Art und Weise entsteht in meiner Lesart genau der Gedanke, den du geäußert hast; nicht als „Religion ist privat" in dem Sinne, dass jeder etwas Einzelnes hat, sondern so, dass es eine sehr starke Analogie darin gibt, wie jeder sein Einzelnes hat – indem die ganzen Konstellationen durchgespielt werden und über den Film hinweg eher – gefühlige Momente ist ein schlechtes Wort dafür, passt aber; also komische Momente – überhaupt, komisch sind sie alle: Entweder haben sie eine brutale, harsche Komik, weil irgend-

etwas Ausweisendes darin steckt, oder es sind harmonisierende Momente. Es gibt also eine Anspannungs-/Entspannungsdynamik in der Art und Weise, wie in den verschiedenen religiösen Kontexten jeweils dieses Verhältnis ausgespielt wird. Und am Ende habe ich eher das Gefühl, dass man aus dem Film mit dem Aspekt herausgeht, sich sowohl mit der „Jewishness" als auch mit der „Muslimness" identifizieren zu können – das Christlich-Protestantische oder -Katholische ist da nun nicht sonderlich ausgeführt, auch wenn es ein paarmal am Rande auftaucht –, aber im Grunde genommen entwickelt der Film einen enormen Spaß an dem Verhältnis zwischen kollektiver und individueller Identität, wie sie dann sehr konkret in den einzelnen Beziehungen ausgestellt wird. Und das ist für mich am Ende die Religion; ich bekomme eher ein Gefühl für eine bestimmte Form von Religiosität als für die Opposition der Glaubensrichtungen.

Alakuş: Eine richtige Religion gibt es da ja nicht; Lenny arbeitet bei ihm im Taxi-Büro und ist gar nicht so religiös, wie er am Anfang getan hat – so wie Mahmud auch: Es sind eher zwei Spiegelbilder einer Kultur, die es aber auch schaffen, eine Gemeinschaft zu sein, in der man in einer gewissen Vielfalt und einer Kultur zusammenleben kann, ohne sich andauernd auf die Unterschiedlichkeit der Glaubensrichtungen hinzuweisen – weil das einfach egal ist. Es kann funktionieren und es funktioniert, dass Menschen aus verschiedenen Kulturen und mit verschiedenen Sprachen zusammenleben, wenn sie sich an die Regeln halten können. Der Film schafft es also, die Figuren zusammenzubringen und geht sogar noch einen Schritt weiter: Sie können weiterstreiten und diskutieren miteinander, ohne sich zu beleidigen oder respektlos zu sein. Die Reibereien gibt es, aber in einer Art des Zusammenseins. Und das, finde ich, ist dem Film sehr gut gelungen.

Scherer: Nur eine kurze Anmerkung, weil wir bisher noch nicht zu dem Vater vordringen konnten: Ich habe das Gefühl, der Vater ist eine Figur, die singulär im Film steht. Er entlarvt sich gewissermaßen von Anfang an als Konstruktion, als etwas, das nie erreicht werden kann; auch in dem Shot, in dem man den Vater sieht, oder die Gegenstände, die im Raum sind, der Hut, der Mantel, der Stock – das hat etwas Aus-der-Zeit-Gefallenes, ist gewissermaßen eine Zeitreise zurück in Migrationsgeschichten. Solche Bilder entstehen auch über die Props, die an ganz andere Diskurse anknüpfen.

Da hatte ich das Gefühl, dass es gar kein Durchdringen geben kann und dass das auch die Konsequenz des Films ist: Es gehört nicht zu einer pathetischen Szene im Sinne einer Wiedervereinigung oder eines Abschieds – oder eine Sterbeszene –, sondern gibt eine Form der Uneinholbarkeit; und es gibt keinen Moment, in dem das auch nur für eine Sekunde aufgeht, sondern es ist etwas, was immer verloren bleiben muss.

Da kommt noch ein anderes Genrepattern dazu; ich weiß gar nicht, wie ich es nennen soll, ein anderer Modus wird über die Figur angedeutet oder angetäuscht. Und zu dem, was du gerade zum Schluss gesagt hast: Ich habe das Gefühl, dass neben die Integration eine Interaktion gesetzt wird; deswegen auch das Fehlen von weißen Church-of-England-Mitgliedern – es geht nicht um eine Integration in eine Mehrheitsgesellschaft, sondern es gibt Teile, die nicht miteinander vermengt werden können, nicht in Einklang gebracht werden können, sodass es vielmehr um das Aushandeln der Interaktionsspielräume geht. Vielleicht ist dann der Streit auf der Couch wirklich gegenüber dem Streit nach dem Taxi-Ereignis das, was der Film in seinen 90 Minuten erlangt.

11.5 Kollektive Identität, kulturelle Zugehörigkeit

Kappelhoff: Ich würde das Gespräch gerne ein bisschen öffnen; denn ich finde es schon wichtig, wie eng dieses Thema, was wir gerade Religion genannt haben, hier durchweg durch Performance, Plakat, Videos oder Gesangsnummern auftaucht. Es hat hier also konsequent immer etwas mit Faszination auf ein Publikum zu tun und geht im weitesten Sinne darum, wie man ein Publikum gewinnen kann. Für mich sind eine große Ausnahme diese konkreten Begegnungen; bei der Bar-Mizwa-Feier, oder in der Moschee – da läuft etwas anders und man müsste sich nochmal überlegen, was daran anders ist und warum –, aber bei der Bar-Mizwa-Feier hat man zum Beispiel die Bühnenshow.

Ich finde es wichtig, dass wir uns nochmal anschauen, was es eigentlich genau bedeutet, dass es, sobald irgendetwas mit kultureller und religiöser Identität verhandelt wird, andauernd darum geht, irgendein Publikum zu gewinnen, indem eine Show gemacht wird. Dieser Prediger etwa wird einem ja zuerst vorgestellt über das Video und das Plakat – und zwar taucht er genauso auf, als würde eine neue Platte herausgebracht werden. Das gleiche Phänomen haben wir bei den Bühnenshows.

Bevor wir den Film darauf festlegen, worauf er hinauswill, sollten wir vielleicht kurz überlegen, wie er eigentlich mit dem Thema umgeht – und zwar vor dem Hintergrund einer politisch sehr ernsten Situation. Eine Sache, die ich dabei im Kopf habe, ist, dass es erstmal gar nicht um Religion geht, sondern darum, wie man Leute dazu bringt, in einer Kollektividentität aufzugehen; wie bringe ich Leute dazu, begeistert zu sein? Das scheint mir, wenn man die Situationen durchgeht, das Thema zu sein. Und noch eine Sache, weil du den Vater angesprochen hast: Ich stimme Thomas zu, aber ich glaube, für das Entpathetisierende, das meiner Meinung nach sehr komödientypisch ist, ist das Ende sehr wichtig: dass das Video auftaucht, welches Mahmud zeigt, dass ihn sein Vater gesehen hat. Denn das

ist im Prinzip selber wie eine Gottesallegorie; und wenn es nicht so komisch wäre, wäre es ganz furchtbar: der liebe Gott als Urvater hinter der Tür, und er kann nicht hineinkommen. Aber so ist es fast genauso, wie in dem Moment, wenn man ein Wunder erwartet – die Taube, ein singendes Vögelchen – stattdessen kommt der Laubbläser. Da spielt das komödiantische Timing eine unglaublich große Rolle, damit die Szene nicht völlig pathetisch wird.

Alakuş: Der Film spielt ja auch damit, die Erwartungen zu brechen. Ganz am Ende, als der Vater tot ist und Mahmud in seinem Zimmer sitzt, passiert wieder genau das, was wir nicht erwartet haben – denn wir haben bisher gelernt, dass der Film uns nichts Romantisches oder Märchenhaftes erzählen will – und dann kommt doch der kleine Vogel. Das erwartet man wieder nicht.

Kappelhoff: Auch, weil vorher noch das Video kommt, das sozusagen die Urvorstellung erweckt, dass man – ob privat oder nicht, religiös auf jeden Fall – von einer Art Urvater gesehen wird.

Alakuş: Genauso in den Anspielungen mit dem Porno; als er sich wünscht, dass der Vater auf eine gute Weise stirbt; da kommt zuletzt noch einmal das Jüdische auf, durch diesen Witz, dass er sagt, wenn es schon sein letzter Abgang ist, soll es wenigstens ein guter sein – und deshalb darf er dann diesen Porno sehen.

Brückner: Weil wir so viel über Religion gesprochen haben, dachte ich mir, in dem Moment des Films geht es doch nicht um Religion – Mahmud hat ja an keiner Stelle eine Religionskrise – und das ist eigentlich sehr spannend. Er sagt ja auch am Ende, dass es ihm gar nicht um die religiösen Fragen geht – an welchen Gott er glaubt, etc. – aber trotzdem ist das natürlich alles darunter.

Was ich eigentlich sagen wollte: Es geht eigentlich doch mehr um kulturelle Zugehörigkeit; und der Film trennt das eigentlich auch von der Frage der Ethnizität, bzw. versucht, das irgendwie auseinanderzureißen. Es geht gewissermaßen um die Frage, wie Mahmud als gebürtiger Jude Moslem sein kann; und am Ende beantwortet der Film es für sich so, dass das natürlich geht. Aber aus den Religionsspielen nährt sich ja nicht der Humor.

Alakuş: Da würde ich dir aber widersprechen: Du hast natürlich schon recht, dass es um die Wurzelsuche geht – wer bin ich, wo komme ich her? Der Film beginnt damit, diese Reise zu machen. Aber trotzdem beherrschen genau diese Konflikte und Reibereien die Kultur und die Religion – die vorgibt, wie er sich als Moslem zu verhalten hat. Wenn beispielsweise der zukünftige Schwiegervater kommt, haben plötzlich alle die traditionellen Kluften an; verschiedene Religionen haben also verschiedene Symboliken und damit spielt der Film die ganze Zeit.

Brückner: Genau; mit den jeweiligen kulturellen Auslegungen der Religion.

Grotkopp: Ich wollte genau darauf hinaus, dass es dem Film im Prinzip die ganze Zeit darum geht, diese Sachen als Performance und nicht als Essenz zu sehen. Es steckt ja schon etwas Absurdes darin, dass die Geburtsurkunde bzw. der Adoptionsschein Mahmud auf einmal sagt, wer er ist; die Tatsache, so etwas an Familie und Geburt oder Biologie und Ethnien zu binden, wird dadurch als Absurdität dargestellt und stattdessen eben an Performance gebunden; an etwas, was man tut.

Und dann kommt die Frage auf, was es dann heißt und worauf es ankommt, auch in Bezug auf das Publikum. Da werden Fragen des Tanzes und der Bühnenshow auf einmal essenziell, weil es darauf ankommt, in welcher Art und Weise die Performance zum Publikum gesetzt wird: als Fans, als zu leitende Herde, oder anders. Es geht darum, als was man sie anspricht und als was man selber angesprochen werden möchte. Dabei geht es nicht um Religion, sondern eher darum, wovon man Religion abtrennen soll, oder was man von der Religion wegschaufeln muss, damit das funktionieren kann.

Carter: Ich frage mich, ob es nicht unter anderem ganz stark darum geht, in welchen Räumen eine Art Öffentlichkeit hergestellt wird – wo diese Performance also überhaupt stattfinden kann. Das London, das im Film gezeigt wird, ist überhaupt nicht das offizielle London; man sieht zum Beispiel nicht den Big Ben oder die Themse, sondern die Straße oder die Märkte. Das sind Orte, an denen auf der einen Seite Konflikte ausgetragen werden, wenn sich etwa eine Demo bildet, etc. – aber es sind auch Räume, an denen durchaus eine Vielfalt von Identitäten oder Rollenspielen durchgespielt werden kann. Ich weiß nicht mehr, wo genau das war, ziemlich am Anfang des Films; da geht Mahmud durch einen Markt und kommt dann wieder, nachdem die ganzen Stände abgebaut wurden – auch das ist ja ein Ort, an dem viele unterschiedliche Ethnien und auch unterschiedliche religiöse Symbole zusammenkommen. Und ich denke, das sind die Orte, an denen auch Rollenspiele durchgemacht werden können.

Lehmann: Das, was vorhin gesagt wurde, würde ich gerne nochmal verstärken wollen: dass es ganz stark um die Interpretation dessen geht, was gesehen wird. Wenn es um die Performance geht, ist die eine Seite die Frage, wie ich performe, aber es wird immer auch die Seite des Publikums mitgedacht. Es wird also nicht vorausgesetzt, dass es eine Herde von Zuschauern gibt, die im Prinzip alles glauben, was gut vorgespielt ist, sondern es wird die ganze Zeit die Frage gestellt, wie ich das interpretiere, was ich sehe – das sind genau die Kippstellen oder Scharniere, an denen der Film hängt: Wie interpretiere ich das, was ich sehe – als Seitensprung oder als etwas Anderes? Es geht um die Frage, wie ich mich zu dem stelle, was wir die ganze Zeit sehen. Dieses Moment hat man sehr stark am Anfang: Ich kann auf dem Fernseher umschalten, von der Propaganda hin zum Pop-Video. Letztlich, ob es ein Geschmacksurteil ist oder etwas Anderes, ist es ganz

platt die Unterscheidung zwischen „Gefällt mir" und „Gefällt mir nicht, ich schau mir lieber das Andere an". Das ist jedenfalls schonmal eine Frage: Wie positioniert sich ein*e Zuschauer*in dazu?

Carter: Deswegen finde ich den Film auch sehr mutig. Gerade, wenn man sich den Zeitpunkt ansieht, an dem er gedreht wurde: Das ist ein Film, der vor keiner Frage zurückscheut, und es gibt schon brisante Momente, in denen ich überrascht war, was er sich alles erlaubt. Zum Beispiel die Szene in der Küche, in der Mahmud im KZ-Outfit auftritt (vgl. Abb. 25).

Scherer: Das Zuschauen wird ja auch immer wieder interessant inszeniert; gerade die finale Rede des Predigers: Da gibt es keine homogene Menge, sondern sehr unterschiedliche Zuschauer, die gemäßigten und die radikalen – was man aber nur an den Reaktionen sieht; es gibt kein gemeinsames Aufschrecken oder Beruhigen, sondern eher einen Chor mit einem Stimmengewirr an unterschiedlichen Reaktionen. Das finde ich auch spannend, weil es das als Erfahrung ermöglicht, was der Film ohnehin von Anfang an macht: Es gibt nicht „die Juden", sondern fünfzig verschiedene Arten; genauso mit den Moslems. Da wird das irgendwie evident, sinnlich.

Lehmann: Stimmt, das ist fast so etwas wie die paradigmatische Situation: Man hat sozusagen das Argument auf der Bühne und die Zuschauer, die sich dazu verhalten.

Kappelhoff: Im Kontext dieses Gesprächs würde ich fast sagen, dass das der eigentlich grundlegende Gegensatz ist: die Art und Weise, über bestimmte Hypnosetechniken zu versuchen, diejenigen zu homogenisieren, die eigentlich ständig auseinanderstreben. Das passt für mich sehr gut zusammen; denn es ist ja nicht nur das, was wir am Anfang gesagt haben – Durchkämpfen einer individuellen Körperlichkeit gegen Stereotypen, dieser Kampf, der ein bisschen an Charlie Chaplin erinnert, aber dann doch mehr als nur als Slapstick dargestellt wird. Es gibt zwar bei beidem Slapstick-Elemente, aber die Art und Weise, wie man mit den Stereotypen kämpft, ist eine andere. Und wie gesagt: Die Krönungsszene mit der Kippa hat, finde ich, etwas unglaublich Tolles – die Art und Weise, wie die ganze Zeit dieses Problem im Raum steht. Denn im Prinzip geht es auch da wieder darum, etwas aufgestempelt zu bekommen; und die Art, wie in der Szene ein ganz massiver Widerstand vorherrscht, und auch, dass es etwas sehr Abgeschmacktes und gleichzeitig Komisches hat, die Kippa schließlich zu verbrennen und verbrannt aufzusetzen – das ist meiner Meinung nach eine tolle Art, mit dem Thema umzugehen. In dem Moment ist eben nicht die Frage, ob er jetzt jüdisch, muslimisch oder etwas Anderes ist, sondern es geht wirklich darum, wo die Dinge stattfinden, die dem Individuum im Prinzip seine Möglichkeiten nehmen und eigentlich darauf

ausgerichtet sind, homogene Kollektive zu schaffen. Das Beruhigende in diesem Film ist, dass das nie ganz aufgeht – der Film hält es meiner Ansicht nach durch, sich in dieser Spannung zu bewegen.

Carter: Ich will dazu nur eine kurze Bemerkung abgeben; es gibt meiner Ansicht nach eine sehr schöne Widerspiegelung, in der Szene, in der die Frau in der Burka ihren Tee trinkt (Abb. 26) – dort wird die religiöse Identität nicht profiliert, sondern stellt ein Problem dar, und zwar eins der Körperlichkeit: Was mache ich mit meinem Körper?



Abb. 26: Die Körpertechniken kultureller Identität.

Kappelhoff: Das Tolle dabei finde ich, dass der Film sie in dem Moment und mit diesem Problem eben nicht ablehnt, sondern die Technik vorführt, wie es richtig gemacht wird. Das hat mich das erste Mal auch irritiert: Dass es eine richtige Technik dafür gibt, wie man in einer Burka trinkt.

Alakuş: Ich habe das damals in Istanbul bei den arabischen Frauen immer gesehen. Denn wenn man aus Deutschland eingereist ist und seinen Ausweis zeigt, kommt sofort eine Horde an schwarzgekleideten Frauen auf einen zu – und dazwischen die Ehemänner in Shorts und T-Shirts. In dem Moment habe ich mich auch gefragt, wie die eigentlich essen – die Burka wird tatsächlich einfach angehoben; das ist eine richtige Technik, die man beherrschen muss. Es hat mich gefreut, dass der Film das so öffentlich macht – denn wo sieht man das denn sonst?

Kappelhoff: Aber ich glaube, es gehört zu dem Film, dass der Schleier nicht abgenommen wird – das ist unheimlich wichtig.

Alakuş: Genau, es ist einfach ein Gag, der aber radikal durchgezogen wird – und das ist eben die Stärke. Ich finde es genauso lustig, dass das gerade durchgezogen wird – sie joggt einfach oder trinkt Kaffee, was natürlich total absurd ist – aber sie macht es einfach.

Brückner: Ich glaube, die Stärke liegt darin, dass der Film diese Gesten unheimlich ernstnimmt; zum Beispiel sein Spiel mit den Aneignungen des Jüdischen. Er macht sich ja an keiner Stelle darüber lustig und das ist ziemlich wichtig; ähnlich wie bei Tiger. Es geht eben nicht darum, sich über bestimmte Religionen lustig zu machen, sondern diese auf eine bestimmte Art ernst zu nehmen – und trotzdem ist es natürlich komisch.

Alakuş: Und das ist genau der Humor, der bedient wird. Wenn die Schauspieler selber anfangen zu lachen oder man das Komische als Regisseur selber noch unterbuttert, weil man einen Kommentar dazu abgibt, ist es keine Comedy mehr. Es funktioniert nur, wenn jede Figur das auch ernstnimmt. Und das ist das Besondere an dem Film, dass sie genau das machen; deswegen wird durchgezogen, dass die Frau die Burka eben nicht auszieht oder wir ihr Gesicht sehen – die Burka ist einfach ihr Gesicht, so sieht es eben aus.

Kilerci-Stevanović: Wobei ich auch zugeben muss – ich weiß nicht, ob das nur meine Beobachtung ist – aber die islamischen Hassprediger werden schon extrem karikiert. Die treten eher im Stil von al-Qaida auf.

Alakuş: Auf der jüdischen Seite, zum Beispiel mit dem Rabbi, wird aber genau das Gleiche gemacht; meiner Ansicht nach werden in der Hinsicht beide Seiten gleich behandelt. Es gibt da eine bedeutende Szene, in der Mahmud hört, dass er eigentlich gar nicht Moslem ist – da sieht er plötzlich zwei Burka-Frauen, dann ist er in der Synagoge, ist genervt und sieht drei Männer (einen davon spielt er selbst), die alle genauso aussehen wie er. Und in dem Moment bekommt Mahmud auf einmal diesen Blick, dem man ansieht, dass er davon geschockt ist, dass alle drei so aussehen wie er. Ich würde also nicht sagen, dass nur die muslimische Seite parodiert wird.

Kilerci-Stevanović: Das meinte ich aber auch nicht; ich meine nur die Hassprediger – die waren mir ein bisschen zu karikaturhaft, mit ihrer Sonnenbrille, etc.

Kappelhoff: Ich glaube, das Karikaturhafte ist bei denen vielleicht einen Tick stärker als bei den anderen Figuren – aber eigentlich stimmt es mit dem Prinzip der Nebenfiguren überein. Es ist gewissermaßen das Gleiche wie die Heterogenität in

der Familie, die eben aus Pakistanis und vielen anderen besteht. Das habe ich mich am Anfang auch gefragt; aber ich glaube, es wird sehr deutlich, wenn man sich diesen Lenny anschaut: Wenn in diesem Film überhaupt eine Figurenentwicklung gezeigt wird, dann hat der – auf einer sehr äußerlichen Ebene – genau das, weil er immer gesellschaftsfähiger wird. Das war eine der Figuren, die auf einer sehr äußerlichen Ebene sehr plakativ einen Wandel durchmachen – man sieht, dass er am Ende gut angezogen ist, gut riecht etc. Er ist aber gleichzeitig eine der ganz wenigen Figuren, die das haben – die anderen bleiben alle in ihrem Charakter verhaftet. Und was die Hassprediger betrifft, sind die eben so gezeichnet, dass man ihnen Anschläge zutraut; das gehört dazu.

12 Theorie: Öffentlichkeiten, Medienpraktiken

12.1 Verflechtungen, Wanderungen und Orte der Bilder

Eine Frage drängt sich im Zuge unserer Gespräche immer wieder auf, bzw. stellt sie einen durchlaufenden, mal expliziten, mal impliziten Bezugspunkt dar: Auf welche Weise interagieren die filmischen Bilder mit der sie umgebenden gesellschaftlichen und politischen Realität? Was nehmen sie auf, was geben sie weiter? Wir haben diese Frage im Laufe unserer Forschungsarbeit in verschiedenen Begrifflichkeiten erörtert. Zwei davon sind besonders aufgeladen: der Begriff der Gemeinschaft und der der Öffentlichkeit. Dabei markiert der Begriff der Öffentlichkeit primär die Frage des gesellschaftlichen Erscheinens filmischer Bilder, während der Begriff der Gemeinschaft vor allem die Art und Weise in den Blick nimmt, wie die poetischen Logiken der Bilder mit politischen Phänomenen wie etwa einem Migrationsregime oder der Konstruktion vermeintlicher „Leitkulturen" kommunizieren. Während wir schon ausführlich über Prozesse von Vergemeinschaftung und die sich darin ergebenden Probleme gesprochen haben, möchte ich nun mit der Frage nach der öffentlichen Dimension filmischer Bilder eine ergänzende Perspektive einziehen.

In ihrem Buch *Babel & Babylon*[1] verbindet Miriam Hansen die Entstehung einer neuen Art von Öffentlichkeit mit der filmischen Modulation von Formen des Zuschauens. Sie begreift diese öffentliche Dimension als

> [...] distinct from both textual and social determinations of spectatorship because it entails the very moment in which reception can gain a momentum of its own, can give rise to formations not necessarily anticipated in the context of production.[2]

Hansen betont den virtuellen Aspekt von Öffentlichkeiten, ihre Kapazität, unvorhergesehene Perspektiven zu eröffnen. Indem sie die filmische Öffentlichkeit sowohl vom filmischen „Text" als auch vom „Sozialen" im engeren Sinne abgrenzt, ermöglicht sie es, sie als Rahmen für eine affektive Begegnung zwischen der Kinoleinwand und einer Vielzahl von Zuschauer*innen zu begreifen. Darüber hinaus betont sie die Notwendigkeit, zwischen verschiedenen und zum Teil widersprüchlichen Typen von Öffentlichkeit zu differenzieren. Dabei beruft sie sich auf Oskar Negt und Alexander Kluge,[3] die diese Typen nach der Art und Weise unterschei-

1 Miriam Hansen: *Babel & Babylon. Spectatorship in American Silent Film.* Cambridge 1991.

2 Hansen: *Babel & Babylon*, S. 7.

3 Vgl. Oskar Negt / Alexander Kluge: *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*. Frankfurt a. M. 1972.

https://doi.org/10.1515/9783110990690-012

den, wie sie mit bestimmten Aspekten der Erfahrung umgehen: Sie tendieren entweder dazu, sie auszuschließen, sie auszunutzen oder sie zu fördern. Das Kino nimmt potenziell an allen drei dieser Tendenzen teil.

Die öffentliche Sphäre bezeichnet in diesem Kontext einen „Horizont der Erfahrung".[4] Dieser Horizont, der ein Spektrum möglicher Erfahrungen absteckt, wird „produziert und reproduziert, angeeignet und bestritten, im Kino wie in anderen kulturellen Institutionen und Praktiken".[5] Im Anschluss an die Kritische Theorie – namentlich Adorno, Kracauer und Benjamin – versteht Hansen Erfahrung weniger im empirischen Sinne als Akte der Wahrnehmung und Kognition, die sich auf stabile Subjekt-Objekt-Relationen gründen. Vielmehr sei Erfahrung

> [...] that which mediates individual perception with social meaning, conscious with unconscious processes, loss of self with self-reflexivity [...]; experience as the matrix of conflicting temporalities, of memory and hope, including the historical loss of these dimensions.[6]

Die Vorstellung von der Öffentlichkeit des Kinos als alternativem Erfahrungshorizont ermöglicht es Hansen, eine Geschichte der Zuschauerschaft zu schreiben, die weder mit der Erfindung des Kinos als technologischem Medium noch mit der Sozialgeschichte der USA zusammenfällt. Stattdessen rücken Kategorien wie visuelle Lust und Narrationsmodi in den Vordergrund – auch, um soziale Praktiken sichtbar zu machen, die in den hegemonialen Perspektiven der Kulturgeschichte lange übersehen worden sind: in Hansens Fall die mediale Praxis des Kinobesuchs als Produktion einer Öffentlichkeit, die es Frauen zumindest über einen gewissen Zeitraum ermöglichte, ein spezifisches Begehren zu artikulieren. James Donald und Stephanie Hemelryk Donald ergänzen Hansens Aufzählung, indem sie hinzufügen, dass das Kino „Strukturen der Sichtbarkeit, Verhaltensweisen und Praktiken des Urteilens zur Verfügung stellt, die zusammen eine Kultur der öffentlichen Teilhabe bilden".[7] Diese Kategorien können nicht nur mit affektiven, direkt an das Filmesehen gebundenen Austauschprozessen in Verbindung gebracht werden, sondern sind auch entscheidend für Prozesse der kulturellen Bedeutungsproduktion. In dieser Hinsicht könnte man einen Aspekt der „publicness" des Kinos so zusammenfassen, dass es „eine normative Disziplin für das Leben in einer mediatisierten Gegenwart"[8] zur Verfügung stellt. Noch umfassender könnte man vom Film als „materiellem Ausdruck – nicht nur Repräsentation – einer bestimm-

4 Hansen: *Babel & Babylon*, S. 19, meine Übersetzung.

5 Hansen: *Babel & Babylon*, S. 14, meine Übersetzung.

6 Hansen: *Babel & Babylon*, S. 12–13.

7 James Donald / Stephanie Hemelryk Donald: The Publicness of Cinema. In: Christine Gledhill / Linda Williams (Hg.): *Reinventing Film Studies*. London 2000, S. 114–129, hier S. 114, meine Übersetzung.

8 Donald / Hemelryk Donald: The Publicness of Cinema, S. 119, meine Übersetzung.

ten historischen Erfahrung sprechen, sozusagen als objektivem Korrelat des fortlaufenden Prozesses der Desintegration",[9] der die Moderne kennzeichnet.

Das von Hansen identifizierte emanzipatorische Potenzial öffentlicher Räume wird in Lauren Berlants Konzept der „intimate publics" weiter entfaltet. „Intime Öffentlichkeiten" basieren auf der Erwartung, dass die in ihnen situierten Konsumenten von vornherein eine Weltsicht und ein „emotionales Wissen" teilen, die auf einer ihnen gemeinsamen historischen Erfahrung beruhen.[10] Wie hier deutlich wird, beschreibt Berlant die öffentliche Sphäre und die Teilhabe an ihr nicht im Gegensatz zu den ökonomischen Kreisläufen aus Produktion und Konsumtion, sondern immer schon in Bezug auf die Warenkultur. Die damit verbundene These ist weitreichend: Das Private und das Öffentliche lassen sich nicht ohne Weiteres als Gegensatzpaar konstruieren. Vielmehr setzt das Öffentliche ein gewisses Maß an Intimität in dem beschriebenen Sinne voraus.[11] Mit dieser zentralen Rolle der Intimität geht allerdings, so beschreibt es Berlant, eine gewisse Zirkularität einher, insofern diese Spielart des Öffentlichen immer schon das als Grundlage setzt, was sie zum Ausdruck bringt: die verkörperte Erfahrung als eine bestimmte Art und Weise, in der Welt zu leben. Intime Öffentlichkeiten sind demnach zu verstehen als Räume der Vermittlung, in denen das Persönliche durch das Allgemeine hindurch zur Erscheinung kommen kann.[12] Während die zirkuläre Tendenz dieser Formen von Vergemeinschaftung Assoziationen zu den berüchtigten Echokammern und Filterblasen aufkommen lassen mag, hebt Berlant ihr emanzipatorisches Moment hervor (möglicherweise auch der Tatsache geschuldet, dass die genannten Phänomene den Diskurs vor 15 Jahren nicht so dominiert haben wie heute).[13]

Noch ausdrücklicher als Berlant begreift Michael Warner Öffentlichkeiten als Prozesse einer „poetischen Welterzeugung" durch „multigenerische Zirkulation".[14] Diese Fähigkeit der poetischen Welterzeugung birgt ein gewisses utopisches Potenzial, das selbst Gefühle der Hoffnung und des Überschwangs hervorrufen kann, die mit einer bestimmten Art des Zusammenlebens verbunden sind. In diesem Zusammenhang stellt Warner eine produktive Rolle der Sprache fest, indem er sie mit Aspekten von Stilen und Haltungen in Verbindung bringt und auf ihre ökonomische

---

9 Miriam Hansen: *Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*. Berkeley / Los Angeles / London 2012, S. 10, meine Übersetzung.
10 Vgl. Lauren Berlant: *The Female Complaint. The Unfinished Business of Sentimentality in American Culture*. Durham / London 2008, S. viii.
11 Vgl. Berlant: *The Female Complaint*, S. vii.
12 Vgl. Berlant: *The Female Complaint*, S. vii.
13 Der Begriff der Filterblase geht zurück auf Eli Pariser: *The Filter Bubble. What the Internet is Hiding from You*. New York 2011.
14 Michael Warner: *Publics and Counterpublics*. New York 2005, S. 114–115, meine Übersetzung.

Funktion hinweist – sowohl auf ihren Modus der Zirkulation als auch auf ihre Kapazität zur Verwertung (wie sie im Begriff „talk value" zum Ausdruck kommt[15]).

In einer interessanten Umkehrung von Warners Beharren auf der Ungerichtetheit von Öffentlichkeiten scheint ein gewisser unterschwelliger Aspekt der revolutionären Zeitlichkeit zumindest in jenen Arten von (Gegen-)Öffentlichkeiten im Spiel zu sein, die „durch ihre Spannung gegenüber einer umfassenderen Öffentlichkeit definiert sind".[16] Diese Beschreibung resoniert in Berlants Idee einer „intimen Öffentlichkeit, die das Leben organisiert, ohne sich durch die dominanten politischen Institutionen zu vermitteln"[17] – wobei solche Öffentlichkeiten als Konstellationen verstanden werden, die sich durch ihr implizites Versprechen der gegenseitigen Anerkennung auszeichnen. Dieses Versprechen ist vor allem deshalb interessant, weil Öffentlichkeiten nach Warner notwendigerweise einen imaginären Aspekt beinhalten, durch den sie immer über ihre konkret verortete soziale Basis hinausgehen.[18] Diese Eigenschaft bringt sie in eine vermittelnde Position zwischen der Perspektive des individuellen gelebten Körpers und der Pluralität der Perspektiven, die in der Sphäre der Fantasien, Bilder und Ideen aufgehoben sind, durch die Gesellschaften ihr Selbstverständnis reflektieren. Es ist diese intermediäre Position, die Öffentlichkeiten so eng mit der Frage der Medialität und damit mit dem Bereich der ästhetischen Erfahrung verbindet. Denn es sind die Medien, durch die wir unsere Vorstellungen von Raum und Zeit konstruieren, die es überhaupt erst möglich machen, ein Gefühl für eine gemeinsam geteilte Welt zu entwickeln.

12.2 Räume und Zeiten von Öffentlichkeiten

In der Debatte um die politischen Funktionen von Kunst lassen sich mindestens zwei grundsätzlich verschiedene Positionen einnehmen: Ein Ansatz verortet den politischen Wert der Kunst in ihrem Rückzug aus der Zirkulationsdynamik, die die Populärkultur kennzeichnet und von der man sagen könnte, dass sie öffentliche Sphären ausmacht. Das paradigmatische Beispiel für diesen Ansatz wäre die Kritische Theorie im Sinne von Theodor W. Adorno, besonders emphatisch formuliert in seinem und Max Horkheimers Kapitel über die „Kulturindustrie" in der *Dialektik der Aufklärung*.[19] Eine zeitgenössische Version dieser Idee findet sich in den Schrif-

---

15 Warner: *Publics and Counterpublics*, S. 101–102.

16 Warner: *Publics and Counterpublics*, S. 56.

17 Lauren Berlant: *Cruel Optimism*. Durham / London 2011, S. 20, meine Übersetzung.

18 Warner: *Publics and Counterpublics*, S. 74.

19 Vgl. Max Horkheimer / Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* [1944]. Frankfurt a. M. 2003, S. 128–176.

ten von Jacques Rancière, dessen Modell einer Politik des Ästhetischen zum Teil auf einer impliziten Unterscheidung zwischen hoher und niedriger Kunst beruht: Neue Aufteilungen des Sinnlichen resultieren, so seine Argumentation, aus einem Dissens mit der bestehenden Ordnung. Sie sind daher für wirklich herausfordernde ästhetische Erfahrungen reserviert, die (so die Implikation) nicht im Fernsehen, in den sozialen Medien oder im herkömmlichen Genrekino zu finden sind.[20]

Die Gegenposition besteht darauf, dass die Art und Weise des Eingriffs in die affektive Dynamik der öffentlichen Kommunikation von zentraler Bedeutung für jede Diskussion über die politische Dimension von Kunst und ästhetischer Erfahrung ist. Dieser Ansatz tendiert dazu, das Konzept der „public sphere" selbst zu hinterfragen. Dies kann, wie etwa bei Nancy Fraser, dadurch geschehen, dass man auf einer Pluralität von Öffentlichkeiten beharrt.[21] Eine andere Option, die von Sarah Sharma entwickelt worden ist, besteht darin, das Paradigma der Räumlichkeit, auf dem die Idee einer öffentlichen Sphäre beruht, infrage zu stellen.[22] Sie verweist zunächst auf eine Debatte über „slowness" bzw. Langsamkeit, die als Reaktion auf eine wahrgenommene Beschleunigung der sozialen und medialen Beziehungen aller Art entstanden ist. Und obwohl sie das Thema der ästhetischen Erfahrung nicht in den Vordergrund stellt, spiegelt ihr Argument die oben skizzierte Kontroverse wider: „There is a dominating sensibility within this discourse on slowness that being a ‚good' political citizen requires transcendence."[23] Mit dem Hinaustreten aus der Immanenz geht jedoch allzu leicht eine Abgrenzung gegenüber jenen einher, die dazu aus verschiedenen Gründen nicht in der Lage sind. Sharma führt dieses (Distinktions-)Gefühl auf eine umfassende kulturelle Dominanz von räumlichen gegenüber zeitlichen Paradigmen zurück: „[O]ur ways of knowing, systems of power, and even notions of resistance tend to be spatial".[24] Im Gegensatz zu dieser Hegemonie des räumlichen Denkens plädiert Sharma für eine Politik der Zeitlichkeit:

> [T]he temporal is political regardless of speed and is present no matter what the dominant technologies of the day are. For [Harold] Innis, the temporal is a power dynamic – not a new condition resulting from speedup but an enduring political and economic reality with important cultural effects.[25]

---

20 Vgl. Jacques Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien* [2000]. Berlin 2006.

21 Vgl. Nancy Fraser: Rethinking the Public Sphere. A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy. In: *Social Text* 25 / 26 (1990), S. 56–80.

22 Vgl. Sarah Sharma: *In the Meantime. Temporality and Cultural Politics*. Durham / London 2014.

23 Sharma: *In the Meantime*, S. 134.

24 Sharma: *In the Meantime*, S. 12.

25 Sharma: *In the Meantime*, S. 11.

Sharma versteht die Konstitution sozialer Kollektivität im Sinne einer biopolitischen Ökonomie der Zeit. Beschleunigung ist aus dieser Perspektive nicht so sehr eine objektive Tatsache, die durch den technologischen Fortschritt hervorgerufen wird, sondern vielmehr ein Narrativ, das die im Namen des globalen Kapitalismus erhobenen Forderungen nach Transformation legitimiert. Der Eindruck von Beschleunigung ist, wie jedes individuelle Zeitempfinden, nicht technologisch determiniert, sondern hängt von der jeweils eigenen Beziehung zu dieser biopolitischen Zeitökonomie ab; Entschleunigung, so ließe sich zuspitzen, muss man sich leisten können. Sharma beschreibt die Institutionalisierung von sozialem Zusammenhalt als Verschränkung multipler Zeitlichkeiten: Einen gemeinsamen Raum zu teilen, bedeutet nicht, nach demselben Regime der Zeitlichkeit zu agieren (als Beispiele nennt sie Taxis, U-Bahnen, Yogakurse oder öffentliche Bibliotheken: Räume, die sich durch signifikante ökonomische und damit auch zeitliche Ungleichheiten auszeichnen). In diesem Ansatz werden alle Räume als Übergangsräume verstanden – entgegen der herkömmlichen Vorstellung, nach der Transiträume als defizitäre Varianten von Öffentlichkeiten gelten: „But a temporal public is not based on the opposition between public space and private space. Rather, a temporal public recognizes that all social spaces produce publics“.[26]

Um eine überzeugende Alternative zum räumlichen Modell eines politischen Widerstands gegen die hegemoniale Ordnung anzubieten, müssten Theorien zeitbasierter Öffentlichkeiten in der Lage sein, die von Sharma angesprochenen Verstrickungen präzise zu beschreiben. Dabei stellt sich unweigerlich die Frage nach den Besitzverhältnissen: „A temporal perspective does not try to create more free time; it strives to free time from this fixation. It reimagines time, not as being singularly yours or mine for the taking but as uncompromisingly tethered and collective.“[27]

Wie könnte eine Zeit aussehen, die niemandem gehört, und was für Möglichkeiten böte sie? Um diese Frage zu erörtern, möchte ich zur Kritischen Theorie zurückkehren und auf Siegfried Kracauers Essay zur Langeweile verweisen – hier der zentrale Abschnitt:

> Man schlendert des Abends durch die Straßen, gesättigt von einer Unerfülltheit, aus der die Fülle zu keimen vermag. Da ziehen leuchtende Worte an den Dächern vorüber, und schon ist man aus der eigenen Leere in die fremde Reklame verbannt. Der Körper schlägt Wurzeln im Asphalt, und der Geist, der nicht mehr unser Geist ist, streift mit den aufklärenden Lichtbekundungen endlos aus der Nacht in die Nacht. Wäre ihm noch ein Verschwinden vergönnt! [...]
> Kehrt er einmal zufällig zurück, so empfiehlt er sich alsbald, um in einem *Kino* vielgestaltig sich abkurbeln zu lassen. Er hockt als künstlicher Chinese in einer künstlichen Opiumkneipe, verwandelt sich in einen dressierten Hund, der einer Filmdiva zuliebe lächerlich

26 Sharma: *In the Meantime*, S. 147.
27 Sharma: *In the Meantime*, S. 150.

> kluge Handlungen begeht, ballt sich zu einem Unwetter im Hochgebirge zusammen, wird zum Zirkusartisten und zum Löwen zugleich. Wie könnte er sich der Metamorphosen erwehren? Die Plakate stürzen in den Hohlraum, den er selber nicht ungern erfüllte, sie zerren ihn vor die Leinwand, die so kahl wie ein ausgeräumter Palazzo ist, und wenn nun Bilder um Bilder entsteigen, so besteht außer ihrer Unbeständigkeit nichts in der Welt. Man vergißt sich im Gaffen, und das große dunkle Loch belebt sich mit dem Schein eines Lebens, das niemandem gehört und alle verbraucht.[28]

Insofern Kracauers Beschreibungen zuweilen seltsam zeitgemäß erscheinen (er könnte fast genauso gut einen Online-Browser-Verlauf beschreiben), können wir diesen Eindruck als Grundlage für eine Analyse unserer heutigen „Mediensphäre“[29] heranziehen. Dabei wäre zum einen der Affekt der Langeweile neu in die gegenwärtigen Affektökonomien einzuordnen, gerade darin, wie sich in ihm ein Modus von Alltäglichkeit mit einer Rezeptionshaltung bzw. einem ästhetischen Urteil verbindet. Zum anderen wäre die Frage zu stellen, welches politische oder, allgemeiner, vergemeinschaftende Potenzial den beschriebenen Wanderungs- und Zirkulationsbewegungen eignet.

28 Siegfried Kracauer: Langeweile [1924]. In: ders.: *Das Ornament der Masse. Essays*. Frankfurt a. M. 1977, S. 321–325, hier S. 322.

29 Vgl. Richard Grusin: *Premediation. Affect and Mediality after 9/11*. London / New York 2010.

13 Gespräch: Einen Song bewohnen

13.1 Weisen des Zusammenseins

Lehmann: Ich finde die Bemerkung, die Buket [Alakuş] am Schluss zum Zusammensein gemacht hat, sehr interessant. Was mir dabei vorhin in den Sinn gekommen ist, ist die Szene in ANAM (Buket Alakuş, D 2001), in der sie den Bollywood-Abend machen. Ich habe mich gefragt, ob das Nachdenken darüber, wie man zusammen sein kann, eine Rolle spielt. Ich glaube, für deine Filmauswahl tut sie das auf jeden Fall – und zwar insofern, als es eine bestimmte Form davon ist, wie Figuren miteinander umgehen –, und meine Assoziation war dabei eben das gemeinsame Filmesehen, das mir in Erinnerung geblieben ist. Deswegen habe ich mich gefragt, ob das eventuell in deinem Nachdenken eine Rolle spielt, wenn du über Figuren nachdenkst.

Alakuş: Ja, und es ist auch eine Art von Heimat. Ich weiß nicht, ob es an mir liegt – das kann ich schlecht von außen betrachten –, aber mir gefallen Filme, in denen man verschiedene Menschen aus verschiedenen Kulturen, mit verschiedenen Sprachen gewissermaßen an einem Lagefeuer zusammenbringt. Manchmal ist das der Fernseher, manchmal ist das ein Essen, manchmal auch nur das Beieinandersitzen; aber es ist, glaube ich, in jeder Kultur gegeben, was ich eigentlich ganz schön finde: dass man bei einer Veranstaltung wie Lennys Geburtstagsfeier auf einmal anfängt – was ja auch etwas sehr Jüdisches ist – Witze zu erzählen. Ich fand es einen tollen Moment, als die Masse in der Szene einfach zum Lachen gebracht wird; und das ist natürlich mit jeder Kultur verbunden, mit der islamischen auch – dort sind sie nur ein bisschen verkopfter. Ich kann mich noch erinnern, wie mich meine Mutter immer zu Lesungen mitgenommen hat – die meisten können in unserer Heimat ja gar kein Arabisch –, aber eben in die Moscheen, in denen Frauen und Männer getrennt sind und es immer einen Vorbeter gibt, der aus dem Koran Geschichten erzählt – also im Prinzip, wie es früher war. Das ist auch eine Lagerfeuer-Situation; nur nehmen wir sie manchmal zu ernst, wodurch gewisse Grenzen gesetzt werden. Mit Kinderaugen merkt man stattdessen, dass die Welt auch ein bisschen lustiger sein kann und nicht immer so ernst sein muss; das fällt mir immer wieder auf. THE INFIDEL (Josh Appignanesi, UK 2010) macht sich nicht über etwas lustig – aber er ist eben nicht so anständig, sondern geht einfach in die Geschichte hinein und überschreitet ungehindert, ohne die Scham einer Religion, Grenzen und erzählt Geschichten; von jemandem, der glaubt, dass er etwas ist, das er dann aber auf einmal nicht mehr ist und deshalb ein bisschen Zeit braucht, um seine Wurzeln zu finden – das ist eine schöne Geschichte. Kinder haben einen ganz anderen Ansatz an Religionen, weil es ihnen vor allem darum geht, was daran spannend ist; und das finde ich wiederum spannend, weil es ein anderer Blickwinkel ist, den wir als

https://doi.org/10.1515/9783110990690-013

Erwachsene schon verlernt haben. Meine Eltern haben mir zum Beispiel immer von der Hölle als etwas ganz Schlimmes erzählt, weswegen ich einen absoluten Respekt vor der Kirche hatte – und dann war ich einmal in einer Kirche und habe gemerkt, dass natürlich nichts Schlimmes passiert. Aber so ist das: Wenn man nichts weiß, hat man Angst; und den Übergang vom einen zum anderen konnte ich nur machen, weil es hier einen Kontakt gibt, den manche Menschen nicht haben; dabei ist das alles nur in unseren Köpfen.

Kilerci-Stevanović: Ich musste gerade an die Szene aus ALMANYA – WILLKOMMEN IN DEUTSCHLAND (Yasemin Şamdereli, D 2011) denken, in der die Kinder sich so fürchterlich vor dem Kreuz erschrecken.

Lehmann: Genau, es gibt diese Traumsequenz, in der Jesus als absolute Schreckensfigur inszeniert wird; das ist eine echte Horrorszene, als er dann auch noch vom Kreuz heruntersteigt (Abb. 27).



Abb. 27: Jesus als Schreckgespenst (ALMANYA – WILLKOMMEN IN DEUTSCHLAND).

Alakuş: Ich finde diese Szene auch sehr gut, weil es mir zu Beginn auch so ging. Ich bin in Hamburg großgeworden und bin dort ins „Kindertagesheim" gegangen – dort haben wir natürlich Ostern, Weihnachten etc. alles mitgefeiert, im Gegensatz zu meinem Zuhause. Meine Eltern haben auch lange nicht gewusst, dass wir dort Schweinefleisch gegessen haben. Es war ein ziemlicher Schock für sie – und für uns, dass man das nicht durfte. Es gibt also viele Dinge, über die man in diesem Bereich lachen kann, und ich finde, man sollte das auch tun; deshalb finde ich den Film so gelungen.

Kappelhoff: Jetzt sind wir aber wieder bei deinem Film. Du hast es gerade „Lagerfeuer-Situation" genannt; tatsächlich ist das ja etwas, was bei all deinen Filmen eine große Rolle spielt. Was mir dabei auf Anhieb einfällt, ist, dass dieser Moment

zum Beispiel bei FINNISCHER TANGO (Buket Alakuş, D 2008) gleichzeitig auch etwas sehr Amoralisches hat. Die Art und Weise, in der sie dort zusammen sind, fragt eigentlich nicht so sehr danach, ob alle gut sind – stattdessen wird gelogen und betrogen und trotzdem fühlen sich alle ganz wohl miteinander.

Alakuş: Ich glaube, das gehört einfach zum Menschsein dazu. Das Casting dort war sehr interessant, weil ich vorher noch nie mit behinderten Menschen zu tun hatte. Wir waren in Bremen, und dort habe ich 80 Menschen mit Behinderungen gecastet; und am Anfang hatte ich da meine Barrieren, weil ich dachte, ich darf auf keinen Fall grenzwertig sein – aber das Schöne war, dass alle anderen komplett entspannt damit umgingen. Am Ende war ich die verklemmte Person, die sich gefragt hat, wie sie am besten mit denen redet, in welches Auge ich jetzt schaue oder wohin ich lieber gar nicht schaue – die Betroffenen sind aber komplett offensiv damit umgegangen, wenn zum Beispiel bei einer Frau einfach die Hälfte gefehlt hat: ein Arm, ein Bein, ein Auge – die haben sich überhaupt nicht die Frage gestellt, wie man damit umgeht. Das hat sehr in der Zusammenarbeit geholfen, denn ich wusste teilweise einfach nicht, wie man damit umgehen soll und habe ganz banal immer herumgefragt. Die anderen haben mir natürlich sofort angesehen, was für ein Neuling ich auf dem Gebiet war, und haben es deshalb immer direkt angesprochen; das war in dem Moment sehr hilfreich, weil man dadurch auch untereinander Witze darüber machen konnte. Man fragt dann nicht mehr: „Läufst du jetzt mal da rüber?“, während man gleichzeitig überlegt, wie sie denn mit einem Bein laufen soll – sie schlägt einfach selber vor, herüber zu hüpfen.

Kappelhoff: Du meintest, dass es mit dem Beieinandersitzen zu tun hat, dass der Film überhaupt nicht danach fragt, was mit dem Rollstuhl passiert ist, der auf einmal verkauft wurde, oder damit, dass die Figuren die ganze Zeit angelogen werden – stattdessen bleibt der Film die ganze Zeit dabei, dass der Protagonist ein cooler Typ ist und sich alle gut verstehen, obwohl sie permanent betrogen werden – und zwar auf eine Art und Weise, die wir eigentlich als amoralisch empfinden würden (Abb. 28). Gehört das für dich zum Beisammensein dazu?

Alakuş: Das ist ein Teil der Struktur innerhalb dessen, wie die Familie dort funktioniert: Sie wissen und sehen es ja und trotzdem hat es etwas mit Liebe zu tun – genau darum geht es: Er ist zwar ein Schwein, aber er bemüht sich – das Gute überwiegt also. Das war damals ein bisschen die Aufgabe in dem Film. Aber ich muss ehrlich sagen, dass ich alte Filme von mir immer schwierig finde, weil ich dort eher die Fehler sehe.



Abb. 28: Gemeinschaft jenseits von Moral (FINNISCHER TANGO).

Kappelhoff: Das mit dem Lagerfeuer gefällt mir aber gut – in dem Film ist mir eben aufgefallen, dass es keine Rolle spielt, ob wir richtig gute Menschen sind; ich finde das einen hervorstechenden Zug des Films.

Alakuş: Bei dem Charakter des Helden [in FINNISCHER TANGO, H. L.] ging es ja auch darum, dass er selber behindert ist – ohne, dass man es sieht. Bei den anderen Figuren ist es augenfälliger: Man sieht das fehlende Auge oder den fehlenden Arm. Aber bei ihm ist es eben der Charakter, der behindert ist – der nicht fähig ist, sozial zu leben. Er ist einfach asozial – und durch diese Form der „Behinderung" in der Gruppe willkommen. Das ist ja bei vielen so: Man sieht den Schaden nicht, den sie manchmal anrichten, nicht mal an sich selber, sondern bei anderen. Es geht also um die Vorurteile, die man hat, wenn man jemanden sieht, der körperlich behindert ist – und ich würde mich da einschließen: Man weiß einfach nicht, wie man mit einem Behinderten umgehen soll.

Kappelhoff: Es erscheint mir nun relativ offensichtlich, warum du THE INFIDEL ausgesucht hast, weil er genau wie der Film, den wir letztes Mal gesehen haben [BLOOD IN BLOOD OUT, Taylor Hackford, USA 1993], einen Bevölkerungsmischmasch darstellt – der von London in THE INFIDEL, bei dir, Serkan [Çetinkaya], der von L. A. Es geht bei beiden Filmen um Migration, und zwar nicht mal so sehr um eine spezielle. Vor allem von deinen Statements der letzten Sitzung gewinnt man ein bisschen den Eindruck, dass es in einem halbglobalen Sinne – wahrscheinlich eher im westlichen Kontext – Migrationsfilme allgemein öfter gibt, als dass eine

spezielle, etwa die deutsch-türkische Migration, in Filmen abgearbeitet wird. Das scheint ja eine große Rolle zu spielen bei den beiden Filmen, die Ihr ausgesucht habt. Dazu hast du noch etwas gesagt, was ich sehr wichtig finde, von dem ich aber noch nicht genau weiß, wie man es löst: Du meintest, Comedy sei sehr viel schwieriger als Melodrama, weil Melodrama weltweit homogen funktioniert, während der Witz ethnisch eher divers ist. Und das würde mich jetzt schon interessieren, was da dran ist: der berühmte britische Humor, der berühmte jüdische Humor, der Nicht-Humor der Deutschen etc.

13.2 Humor, Komik und kulturelle Vergemeinschaftung

Alakuş: Ich finde es allerdings ein ziemliches Klischee, dass die Deutschen keinen Humor haben sollen; deren Humor funktioniert einfach anders. Genauso ist es damit, wie man Filme sieht; über japanische Comedy zum Beispiel kann auch ich schwer lachen, während mich ein japanisches Melodram durchaus berührt. Melodramen oder Dramen allgemein berühren mich eigentlich in allen Kulturen – aber bei Comedy ist das etwas Anderes. Auch die Finnen haben meiner Meinung nach einen ganz merkwürdigen Humor, mit dem ich überhaupt nicht mithalten kann. Auch, wenn ich türkisches Fernsehen einschalte, komme ich oft nicht mit. Britischer Humor ist auch ganz brillant, weil er schwarz ist und manchmal sogar genau ins Schwarze trifft – aber einen Humor für alle Kulturen zu finden, finde ich extrem schwierig. Ich habe keinen Film, der mir spontan einfällt und von dem ich sagen könnte, dass er tatsächlich in allen Kulturen funktioniert. Humor wird einfach verschieden wahrgenommen.

Lehmann: Ich glaube, bei Chaplin gibt es auf jeden Fall die Behauptung, dass es global funktioniert.

Alakuş: Chaplin kommt dem auf jeden Fall ein bisschen näher dadurch, dass er nonverbal funktioniert; dadurch, dass er keine Untertitel braucht, kann man dort mehrere Menschen zusammenbringen. Aber in unserer jetzigen Zeit finde ich das weniger.

Kappelhoff: Aber was bedeutet das denn nun konkret für die Filme? Wenn man sich jetzt deine Filme anschaut, haben ja alle einen mehr oder weniger expliziten Bezug auf Migrationshintergründe – wie auch immer man das jetzt formulieren will – aber was bedeutet das, wenn man da steht und mit dem handwerklichen Problem von Timing, Wortwitz etc. konfrontiert ist? Gibt es dann dort eine Auseinandersetzung damit, welche Sorte von Humor in dem Fall greifen soll – bzw. gibt es überhaupt einen türkischen Humor? Die Frage ist natürlich eigentlich genauso

blöd wie die These – und wir machen auch noch alle mit: Es stimmt ja, dass wir unheimlich viele Witze nicht verstehen. Ich finde das deshalb eigentlich ein sehr handfestes Problem; denn wenn man Komödien macht, wendet man sich eben dezidiert nicht an ein homogenes Publikum. Oder, anders gesagt: Es gibt eine ganze Reihe von deutschen Komödien, bei denen ich mir sicher bin, dass sie außerhalb von Deutschland nicht funktionieren würden. Das Gleiche gilt natürlich auch bei anderen Ländern.

Alakuş: Deswegen ist es auch so schwer; wobei es im Türkischen natürlich sehr viele Komödien gibt.

Kilerci-Stevanović: Wenn es um die Filme geht, gibt es im filmgeschichtlichen Kontext auf jeden Fall in unterschiedlichen Etappen – in den 1960er, 1970er Jahren etc. – Komödien, bei denen ich mir nicht sicher bin, ob sie auf Deutsch funktionieren würden. Ich habe eine vergleichende Beobachtung über zwei sehr symbolische Komödien gelesen, die eine aus den 1980er Jahren, die andere zeitgenössisch. Das war insofern interessant, als der eine Humor sehr sozialistisch funktioniert, während der andere ziemlich konform mit Erdoğan ist, leicht faschistisch, aber auch proletarisch – die verschiedenen Charakterzeichnungen sind dabei sehr spannend.

Der eine wichtige Star ist Kemal Sunal (Abb. 29 oben), mit dem auch Serkan unter anderem großgeworden ist. Der hat in den 1970er und 1980er Jahren eine ganze Reihe gemacht, bevor er in den 1990er Jahren eher politisch bzw. propagandistisch geworden ist. Das andere Beispiel ist Recep İvedik (Figur von Şahan Gökbakar, Abb. 29 unten), der eher in unsere Zeit gehört, ungefähr seit 2000, 2003.

Çetinkaya: Der parodiert wiederum gewissermaßen den Typ Dorftürken mit zusammengewachsenen Augenbrauen, der sich nicht verändert – dieser Typ wird in verschiedene Situationen gebracht, zum Beispiel ins Flugzeug oder in andere Alltagssituationen. Da geht es darum, wie der Dorfproll auf die moderne Welt reagiert.

Alakuş: Im Prinzip lacht das Publikum ihn aus; man identifiziert sich nicht mit ihm – wohingegen Kemal Sunal in den 1970er, 1980er Jahren durchaus ein Idol war.

Kilerci-Stevanović: Bei der Figur von Recep İvedik verhält sich das aber ein bisschen anders; denn damit identifizieren sich auch gewisse Jungs oder Männer – es gibt überfüllte Screenings im Karli-Kino [Cineplex in Berlin-Neukölln, H. L.], etc.

Alakuş: Ich würde behaupten, dass man sich nicht mit ihm identifiziert insofern, dass man sich in ihm sieht, sondern insofern, dass man ihn einfach witzig findet,





Abb. 29: Kemal Sunal in HABABAM SINIFI (Ertem Eğilmez, TR 1975) und Şahan Gökbakar in RECEP İVEDIK 2 (Togan Gökbakar, TR 2009).

weil er sich danebenbenimmt. Viele junge Deutschtürken finden ihn allerdings wieder so asozial in seinem Verhalten, dass er wieder bewundernswert wird.

Kappelhoff: Ist das ein Phänomen in Deutschland?

Alakuş: Es ist das gleiche Phänomen wie bei „Erkan und Stefan“: İvedik ist dick, hat immer komische Sachen an und diese Monobraue – ist also wirklich der Proll schlechthin und redet auch noch vulgär. Ich bin kein wirklicher Fan; man schaut

sich das an, um zu wissen, was es ist und um mitreden zu können – aber Kemal Sunal war mehr die intellektuelle Version davon; auch, weil er mal den Kleinen und mal den Reichen porträtiert. Er schlüpft also in verschiedene Rollen und ist noch dazu eine Art Comedian, der eine sehr ausgefeilte Mimik, gute Gestik und gutes Timing hatte. Er war also mehr so eine Art Held und bedient auch verschiedene Niveaus.

Kilerci-Stevanović: Dazu kommt eine gewisse Naivität bei ihm.

Alakuş: Genau, er spielt eher den einfachen Mann; den Straßenfeger oder einen Dorfliebhaber – der einfach immer wieder in irrwitzige Situationen gerät.

Kilerci-Stevanović: Ich glaube, eine wichtige Schnittstelle ist auch, dass Kemal Sunals Ära das Ergebnis einer Binnenmigration ist – das sollten wir als Eckdatum nicht vergessen. Es findet innerhalb der Türkei eine große Migration statt von Mittelanatolien, vom Schwarzen Meer und Ostanatolien in Richtung Istanbul – mit der Hoffnung, dass Istanbuls Erde und Wasser aus Gold sind. Genau dort, wo das Arabeske[1] und seine Musik herkommt, gibt es diese Wanderung. Dazu kommt, dass die Filme von Kemal Sunal nicht im Kino groß geworden sind, sondern eher auf Videokassetten und im Fernsehen – das sollte man ebenfalls nicht aus dem Blick verlieren.

Bakels: Heißt das dann aber auch, dass es dieses – ich will nicht Genre sagen – aber diese Idee des Migrationsfilms in der Türkei nochmal in einer anderen Art gibt als in Deutschland?

Kilerci-Stevanović: Man hat sie nie direkt „Migrationsfilme" genannt – erst später haben Soziologen einen Blick darauf geworfen, was diese Filme machen und warum es diese Musik gibt, die sich permanent mit dem Leiden beschäftigt; was also die Dynamiken dahinter sind. Filmwissenschaft gibt es in der Türkei ja nicht wirklich, deshalb ist das Phänomen in den Händen von Soziologen gelandet – und dadurch entstehen Namen wie „Migrationsfilme": Man kann das Phänomen unter dem Titel der Migration einfach leichter erreichen, wenn man die Dynamiken in einer Gesellschaft soziologisch oder ethnografisch betrachtet – dann sieht man nur diese eine Bewegung und überträgt das dann eins zu eins auf die Filme. Die Kassetten-Ära ist aber vielleicht nochmal interessant für unsere Zwecke.

1 Arabesk wird in diesem Zusammenhang als ein kinematografischer Modus verstanden, der mit dem Genießen des Schmerzhaften zusammenhängt. Dieser Modus ist eng verbunden mit einem bestimmten musikalischen Stil, der wiederum durch die Arbeitsmigration innerhalb der Türkei kulturelle Bedeutung erlangt hat. Zum Modus des Arabesk entsteht gegenwärtig die Dissertation von Nazlı Kilerci-Stevanović.

Alakuş: Es gab da ja eine Verbindung: Wir Kinder in Deutschland haben eben die Videokassetten immer in Videotheken ausgeliehen und irgendwann gekauft, damit man sie als Familie zusammen anschaut. Ich habe mir letztens selber eine DVD gekauft und sie mit meinem Sohn angeschaut; der versteht natürlich einige der Dialekte nicht – findet es zwar auch sehr lustig, versteht aber manchmal nicht die Art der Sprache oder der Körperhaltung. Kemal Sunal ist da einmal so eine Art Hausverwalter – die in der Türkei fast immer im Keller leben; das sind wirklich die Ärmsten in dem Sozialgefüge eines Wohnhauses, das in diesem Fall ein bisschen wie ein Mikrokosmos für die Türkei funktioniert. Kemal Sunal geht dann in jedes Haus und in wirklich jedem gibt es „den Intellektuellen", „den Alkoholiker", „den, der seine Frau betrügt" – man bekommt beim Zusehen also einen Mikrokosmos darüber vorgesetzt, wie die Türkei funktioniert: dass zum Beispiel immer jeder dem anderen Geld schuldet, dass der Hausverwalter immer von allen gedeckelt wird und das dann eins zu eins zu Hause an seine Familie weitergibt, seinem Sohn als erstes einen Klaps auf den Hinterkopf verpasst. Mein Sohn hat diesen Umgang überhaupt nicht verstanden, weil er den sozialen Kosmos dahinter eben nicht kennt. Das sind aber genau die Comedy-Elemente, von denen man in Comics liest – es handelt es sich um eine andere Art von Gestiken, ähnlich wie die Tanten, die einem in die Wangen kneifen. Das ist genau die Sorte Witz, die man in diesen Filmen vorgesetzt bekommt.

Kappelhoff: Es sind ja immer dieselben Stichworte, die fallen, deswegen würde ich das gerne noch ein bisschen klarer herausarbeiten. Hier geht es nun nicht um die Arabeske, sondern um eine Komik, von der du zu Beginn schon meintest, dass sie für dich eine große Rolle spielt. Daher würde ich gerne nochmal fragen, welche Rolle diese Art von medial zubereitetem Humor spielt – den man offenbar nicht türkisch nennen kann, der aber mit türkischen Problemen zu tun hat, wie dieser Migrationsbewegung. Einmal haben wir über Visconti gesprochen und über ROCCO UND SEINE BRÜDER (ROCCO E I SUOI FRATELLI, I 1960) – bei denen es faktisch auch um eine innere Migration geht. Für mich ist es ganz schwierig zu definieren, was hierbei eigentlich innen ist. Im Vergleich zu den Sizilianern in Mailand sind zum Beispiel viele Leute, die momentan aus Syrien hierherkommen, hier zu Hause – aber das nur als Hintergrund. Mich interessiert, welche Rolle das ganz konkret als Hintergrund von Medienwissen, oder besser von Vorurteilen spielt. Nochmal: Wenn du als Filmemacher mit dem Bewusstsein arbeitest, dass es ein breites Spektrum von diversen Formen von Humor gibt – und gleichzeitig bestimmte Regeln der Komödie, die man kennt –, gibt es ein bestimmtes Handwerk, Sachen, die ich bewundere, die ich großartig finde – aber auch das, was ich als einen besonderen türkischen Humor kenne. Welche Rolle spielt das für dich?

Alakuş: Es beeinflusst mich schon, welche Filme ich in der Kindheit gesehen habe. Bei mir war das gemischt: Es gab die Kemal-Sunal-Filme, die wir am Wochenende mit unseren Eltern angeschaut haben, und dann gab es die Tatsache, dass meine Mutter die Fernbedienung in der Hand hatte und entscheiden konnte, welche DVDs ausgewählt werden. Meine Mutter hatte zum Beispiel eine Vorliebe für schlecht synchronisierte indische Filme, mit denen ich ebenfalls groß geworden bin: indisches Bollywood mit türkischen Untertiteln.

Kappelhoff: Das sieht man auch in deinen Filmen, finde ich.

Alakuş: Wobei man auch sagen muss, dass mittlerweile natürlich viele Leute türkische Filme schauen – bei uns war das aber noch ein Verhältnis von 50/50. Am Wochenende haben wir unsere Eltern gesehen, die ja unter der Woche nie da waren, höchstens abends oder früh morgens – und wenn wir dann nach Hause kamen, haben wir oft Western gesehen oder Cowboyserien für Kinder, dazu SESAMSTRASSE (SESAME STREET, Joan Ganz Cooney / Lloyd Morrisett / Jim Henson, USA 1969–heute), THE MUPPET SHOW (Jim Henson, USA 1976–1981) etc.

Kappelhoff: Aber spielt das für deine Filme eine Rolle?

Alakuş: Auf jeden Fall. Das sind die Filme, die ich damals einfach geschaut habe; und es ist eine Weise, die Welt zu sehen, die einen auf jeden Fall prägt. Dazu kommt, dass zum Beispiel die amerikanische, ursprüngliche SESAMSTRASSE damals noch einen anderen Zauber hatte, den die neuen, deutschen Folgen nicht mehr haben.

Kilerci-Stevanović: Ich habe eine Frage zu dem Thema Melodramen; denn bei ANAM spürt man meiner Meinung nach den Hintergrund der 1970er Jahre (vgl. Abb. 30). Da habe ich wieder ein bisschen meine Seherfahrung reflektiert, und zwar in Bezug auf diese türkischen Melodramen der 70er. Meine Frage ist dabei, ob das zur Kassettenkultur gehörte – auch die Familienmelodramen aus den 70ern.

Alakuş: Die kenne ich tatsächlich nicht; ich habe erst vor sechs, sieben Jahren angefangen, mir die DVDs zu besorgen und hineinzuschauen, damals noch nicht. Es waren nicht die Familienfilme – die Familienfilme waren immer nur Comedy und meine Eltern waren auch nicht direkt Filmliebhaber – außer man zählt das, was meine Mutter mit diesen indischen Filmen verbunden hat. Abgesehen davon haben wir fast nur Kemal-Sunal-Komödien gesehen. Und dann natürlich deutsches Fernsehen.

Kappelhoff: Gibt es vom deutschen Fernsehen oder Kino irgendetwas, das für dich Vorbildfunktion hat?



Abb. 30: Melodramatischer Gestus in ANAM*.

Alakuş: Bestimmt; ich weiß nicht, wie es bei dir war, Serkan, aber ich habe meine ersten deutschen Wörter aus dem Fernsehen. Es gab ein Programm namens „Deutsch für ausländische Kinder", vor dem wir nachmittags immer saßen – und da habe ich mein Deutsch her. So habe ich sehr schnell Deutsch gelernt und war ab dem Zeitpunkt die Dolmetscherin – nicht nur in der Familie, auch leihweise für andere Familien.

Kilerci-Stevanović: Also genau wie bei ALMANYA – WILLKOMMEN IN DEUTSCHLAND.

Kappelhoff: Die Frage ist natürlich, wer nun wen nachahmt: die Realität die Filme oder umgekehrt?

Alakuş: Das funktioniert ja auch manchmal parallel, ohne Ursache-Wirkungs-Kette. Ich lese gerade ein Buch zur Schauspielführung, in dem die ersten Kapitel nur die Kindheit behandeln – weil die uns eben in unserer Art zu sehen, zu fühlen und zu denken formt. Da gibt es ganz viel, was uns von klein auf beigebracht, zuerst aber nicht wahrgenommen wird – je älter wir aber werden oder spätestens, wenn wir selber Kinder bekommen, merken wir zuerst einmal, wie verkalkt und verkopft wir eigentlich sind. Kinder sehen einfach bestimmte Grenzen nicht, es gibt weder gut noch böse, weder schwarz noch weiß. Sie haben eine Naivität, die wunderbar dafür ist, erst einmal zu betrachten, zu fühlen und zu schmecken. Ich glaube, dass man Einflüsse nicht an einem bestimmten Film ausmachen kann, sondern an dem Gesamtpaket, was einem in der Kindheit alles passiert ist. Bei

mir ist das Deutsche und das Türkische gemischt, es liegt beides in meinen Werken; das Tragisch-Komische ist, finde ich, mehr mein Thema. Es wäre mir zu einfach, nur eine Komödie zu machen, und es wäre mir zu einfach, eine Tragödie zu machen – ich finde, genau die Kombinationen sind das Schöne.

Kappelhoff: Dazu habe ich noch eine Frage: Bei dem Film, den du ausgesucht hast, bin ich mir unsicher – würdest du sagen, der hat etwas mit tragisch-komisch zu tun?

Alakuş: Nein. Ich bin ehrlich: Als wir das erste Mal telefoniert haben, musste ich sofort an einen Kollegen denken (Xavier Dolan), der J'AI TUÉ MA MÈRE (CAN 2009) gemacht hat – der ist für mich ein absolutes Meisterwerk. Aber nachdem ich gehört habe, was Ayşe und Serkan ausgesucht haben, wollte ich nicht mit noch einem Arthouse-Film daherkommen – obwohl ich den Film eigentlich sehr poppig finde, denn er ist kein schweres Arthouse, sondern vielmehr eine eigene Handschrift, die auch etwas mit dem Handwerker zu tun hat. Aber ich dachte mir, es muss etwas Anderes sein, was wir im Anschluss besprechen. Und THE INFIDEL mag ich sehr gern: Es ist ein leichter Film, und obwohl er sich an komplexe Themen heranwagt, tut er das mit einer bestimmten Leichtigkeit, Naivität und Provokation, die mir gefällt. Das ist die Vorgeschichte: Ich dachte, eine Vielfalt wäre besser als immer die gleiche Sorte Film zu zeigen.

Kappelhoff: Aber der Film ist schon wichtig für dich, oder?

Alakuş: Ich mag den Humor sehr gerne; ich finde, er ist einerseits sehr leichtlebig, während man andererseits noch sehr lange darüber nachdenken könnte – aber für mich ist es einer der Filme, die einen erleichtern. Solche Filme wie MOMMY von Xavier Dolan (CAN 2014) sind Filme, über die man noch länger nachdenkt – auch, weil er einfach visuell funktioniert und über die Art und Weise, wie er eine Geschichte erzählt und die Schauspieler führt, Musik und Kamera einsetzt.

13.3 Popmusik und die Produktion von Heimat

Kilerci-Stevanović: Ich habe eine Frage, die an das Stichwort Musik anknüpft: In deinen Filmen, Buket, scheint mir die Komponente Musik etwas zu haben, was zu einer Vorstellung der Türkei bzw. einer populären Seite der Türkei leitet. Mir scheint die Nutzung der Musik bei dir ein Ankerpunkt zu sein, um die Türkei im Film zu verorten. Zumindest in ANAM und EINE ANDERE LIGA (Buket Alakuş, D 2005) findet man das fast auch in der Narration wieder – die Figuren reden über das Lied, das gerade gespielt wird, und dann gibt es eine Übersetzung des Liedes.

Alakuş: Sezen Aksu, um die es dabei geht, ist natürlich ein Popstar à la Madonna; für die, die hier großgeworden sind, gibt es außerdem Zeki Müren – ein Transvestit, mit dessen Musik ich allerdings nie viel anfangen konnte. Ich glaube, Sezen Aksu hat damals eine größere Generation angesprochen.

Kilerci-Stevanović: Ich glaube, Fatih Akın verwendet sie Ende der 1990er Jahre auch öfters.

Alakuş: Das hat viele angesprochen in der damaligen Generation, weil es da um ein Gefühl von Heimat und Sehnsucht ging – darum, was das überhaupt ist.

Kappelhoff: Ist das nun das Arabeske?

Alakuş: Nicht direkt. Arabesk hat sie zwar auch, ist aber letztendlich mehr im Pop verankert.

Kilerci-Stevanović: Auf jeden Fall ist sie sehr bekannt, sie war gewissermaßen symptomatisch für die Popmusik seit Ende der 1980er Jahre. Und mir scheint sie sehr wichtig zu sein für bestimmte Filmemacherinnen – es gibt fast immer irgendwo in einem kathartischen Moment des Filmes ein sentimentales Sezen-Aksu-Lied – nicht Madonna oder etwas Ähnliches, sondern es gibt dezidiert an genau dieser Stelle den Einsatz von Sezen Aksu.

Kappelhoff: Wo ist dieser Moment denn in EINE ANDERE LIGA?

Kilerci-Stevanović: Dort gibt es den Moment, in dem Vater und Tochter zusammen zu Sezen Aksu tanzen; außerdem erzählt der Vater über dieses Lied, als Toni zum Trinken vorbeikommt – in dem es darum geht, dass man für die Liebe bereit sein muss.

Alakuş: Das sind ja alles Metaphern; ich glaube, jeder hat die Musik von Sezen Aksu schon gehört, wenn diese tiefliegenden Autos mit getönten Fensterscheiben vorbeifahren – mit laut plärrender Musik, in der Sezen Aksu dann singt „Ich werbe um dich“.

Çetinkaya: Tiger ist auch Sezen-Aksu-Fan; wenn der abends Feierabend macht, seinen Rakı trinkt und Lammkoteletts isst, hört er dazu Sezen Aksu und träumt von einer verflossenen Liebe.

Kilerci-Stevanović: Mir scheint in diesem Kontext ein bestimmtes Repertoire an Liedern zu existieren – bzw. von bestimmten Sängerinnen oder Genres. Es waren also nicht nur audiovisuelle Bilder, die damals zirkuliert sind, sondern es gab auch sehr viel nur auf der auditiven Ebene, auf der etwas gemeinsam geteilt wurde.

Alakuş: Ich glaube, es ist eine bestimmte Generation, für die das gilt. Ich weiß nicht, wie das bei euch war; aber wenn meine Mutter zum Beispiel gekocht hat, hat sie dabei diesen Song gesungen.

Çetinkaya: Es war damals einfach die schnellste Form, Verbindung aufzunehmen: Du hattest eine Kassette, hast sie eingelegt und sofort war die Verbindung da.

Kappelhoff: Das geht sehr ins Zentrum der Grundthesen unserer Arbeit. Gerade, wenn Ihr diese Musik als Pop bezeichnet, hat das meiner Meinung nach sehr viel damit zu tun, dass es auf eine andere Art gebraucht wird als es vielleicht ursprünglich gedacht war. Ursprünglich war Sezen Aksu vielleicht Unterhaltungsmusik und dann wird sie auf einmal, wie du es gerade so schön beschrieben hast, etwas, durch das man – wie mit der Kassette – eine Verbindung nach Hause aufbaut. Oder man dreht Filme und weiß genau, dass man in dem Moment eine Art Sentiment aufbaut – ich weiß nicht genau, wie man das englische Wort dabei ins Deutsche übersetzen kann – aber es entsteht so etwas Dinghaftes an Gefühl; in dem Moment ist es eben kein Gefühl mehr, sondern wirkt, als wäre es zum Gegenstand geworden. So ähnlich hat es sich für mich angehört, wie Ihr darüber redet. Die Musik wird also nicht einfach wiederholt, sondern ist angeeignet worden und hat eine ganz eigene Dimension, um etwas Eigenes zu formulieren – das eben nicht Popindustrie ist.

Alakuş: Aber es hat trotzdem etwas mit Erfahrungen zu tun: Wenn man zum Beispiel in die Sommerferien fährt, hört man im Bus schon mal Sezen Aksu. Dann ist man bei seinen Verwandten im Restaurant und hört sie auch. Es ist mehr eine Art Kultur, wie Weihnachten: Wenn man Weihnachten feiert, hat man auch bestimmte Melodien, die man mit seiner Kindheit verbindet, weil man sie da gehört hat. Und so ist es hier auch: Sobald man in den Urlaub gefahren ist, gab es eben, wie bei meinen Eltern, einen Haufen Kassetten, die immer wieder gehört wurden. Meine Eltern haben dabei mit diesen Kassetten eine Sehnsucht verbunden; ich hingegen habe, wenn ich die Kassetten höre, keine Sehnsucht nach einem Land – das kenne ich ja gar nicht mehr – aber die Musik ist für mich der Auslöser einer Sehnsucht nach meiner Kindheit, oder nach bestimmten Erinnerungen – das ist mein Anker.

Lehmann: Es geht also nicht darum, dass die Musik irgendeine spezifische Erfahrung abbildet, sondern darum, welche Gefühle man mit ihr herstellt.

Alakuş: Wie gesagt, seit ich denken kann, feiere ich Weihnachten, weil wir das eben durch den Kindergarten und durch unsere deutschen Freunde mitbekommen haben. Für uns war das etwas ganz Normales – für unsere Eltern eher ein Schock. Daher kenne ich dieses Phänomen.

Kilerci-Stevanović: Und auch das kennen wir wieder aus ALMANYA – WILLKOMMEN IN DEUTSCHLAND. Mir scheint das, was du beschreibst, eine Auswahl einer bestimmten Musik zu sein – aber längst nicht alles, was zu der Zeit existiert. Mir fällt das total auf, weil ich nicht hier aufgewachsen bin: Wenn ich bestimmte Filme sehe, die hier wiederholt werden, ist das, was dort gezeigt wird, lediglich eine Auswahl. Ich habe mit Ayşe [Polat] darüber geredet, die niemals – bis auf in LUKS GLÜCK (D 2010) und AUSLANDSTOURNEE (D 1999) – die musikalische Komponente in ihren Filmen so betont eingesetzt hat. Sie meinte dazu, dass die Musik schlussendlich zur Heimat wird – das ist mir im Gedächtnis geblieben. Und jetzt, da wir mit mehreren Leuten darüber reden, finden wir das heraus: Es gibt sozusagen ein Album unterschiedlicher Namen, es handelt sich aber nur um eine bestimmte Auswahl und nicht um alles, was in der Zeit populär war.

Kappelhoff: Ich würde gerne nochmal darauf eingehen, weil es für uns wirklich ein wichtiges Thema ist. Das bedeutet ja auch, dass Heimat etwas völlig Anderes ist; wenn ich einen Popsong wie eine Heimat bewohnen kann, heißt das genauso, dass ich mich inzwischen in einer Welt bewege, in der Heimat etwas Anderes geworden ist. Die Filme haben ja alle etwas damit zu tun, auch der, den wir gerade gesehen haben: gerade in der Art, in der er eben nicht pakistanisch, iranisch, schiitisch, sunnitisch, jüdisch oder etwas Anderes ist, sondern London in einem Wechsel zwischen den Religionen und Kulturen zeigt. Da steckt genau das drin: dass Kultur einfach etwas Anderes wird. In dem Moment, in dem ein Song oder eine bestimmte Art von Popsongs – durchaus auch eine Schublade voll mit Kassetten – plötzlich so etwas wird wie eine „Ersatzheimat“, in dem Moment bewohne ich sie. Ich kann daraus jetzt gar keine Frage ableiten, sondern möchte es nur erstmal festhalten. Deswegen habe ich auch nicht nur im Scherz gesagt, dass ich ebenfalls eine Art Gastarbeiter bin; denn der Punkt ist eigentlich, dass Migration heute der Normalfall ist – sozusagen die Normkultur, und zwar unter der Bedingung einer global operierenden Unterhaltungsindustrie –, auch wenn sie sich immer so ausdifferenziert, dass es zum Beispiel türkischen Pop oder ähnliches gibt.

Bei dir, Buket, hört man immer wieder heraus, dass das eigentlich Entscheidende für dich ist, dass du unter bestimmten Bedingungen in Deutschland groß geworden bist. Wenn man von Identität reden wollte, müsste man davon reden, dass das eine sehr spezifische Bedingung ist – die du vielleicht auch mit ein paar anderen teilst. Mir fällt bei dem Film immer wieder auf, wie stark er damit korrespondiert, dass du immer wieder auf die Kindheit zurückkommst – und ehrlich gesagt glaube ich, dass das auch bei anderen Filmen der Fall ist: Die Figuren stehen oft zwischen Kind und Erwachsensein und haben eine Art von Unsicherheit – ob es nun um die Frage nach dem eigenen Geschlecht geht oder um die nach dem Selbst. Das ist meiner Meinung nach sehr konkret: Oft wachsen sie eigentlich

noch, sind noch nicht voll ausgewachsen – bei GESCHWISTER – KARDEŞLER von Thomas Arslan (D 1997) ist es für mich ähnlich. Wenn die Figuren dort auftauchen, denkt man im Grunde überhaupt nicht an Erwachsene oder Ausgewachsene – es kommen andere Geschichten dabei heraus. Das finde ich auch bei dir ganz stark. Die zwei jugendlichen Figuren bei ANAM finde ich zum Beispiel sehr wichtig – den Jungen und das Mädchen, wobei letzteres sogar noch wichtiger ist, meiner Meinung nach. Dazu kommt natürlich das Mädchen aus EINE ANDERE LIGA; nur bei FINNISCHER TANGO gerät das ein bisschen in den Hintergrund. Es geht mir darum, dass du sehr oft von Kindheit sprichst, und ich glaube, dass das eine sehr große Rolle bei deinen Filmen spielt: dass du aus einer Kindheit kommst und versuchst, dich irgendwie als Erwachsener darin zu fassen.

14 Analyse: Yol

14.1 Zwischen Film und Leben: Die Figur Yılmaz Güney

Zum Abschluss unserer Gespräche haben wir gemeinsam den Film Yol von Yılmaz Güney und Şerif Gören (TR 1982) angesehen – als einen Versuch, einen möglichst allgemeinen und historisch signifikanten Bezugspunkt zu finden, der es noch einmal ermöglicht, unsere Perspektive zu weiten und vielleicht einen Zusammenhang zwischen den verschiedenen von uns besprochenen thematischen Komplexen herzustellen. Hier zunächst einige Erläuterungen zum historischen und produktionsästhetischen Kontext des Films, besonders mit Blick auf seinen Regisseur:

Wie Dennis Giles und Haluk Şahin schreiben, war Güney „first a star, second a filmmaker".[1] Er sei schon früh als Autor und politischer Aktivist bekannt gewesen, besonders aber seit der Premiere von Umut (Yılmaz Güney / Şerif Gören, TR 1970). Sein eigentlicher Ruhm habe jedoch in seinem Ruf als „Ugly King", als „hässlicher König" der türkischen Leinwände bestanden: „In contrast to handsome matinee idols, Güney displayed a rough persona, something similar to Belmondo, John Garfield and the early Brando."[2] Immer wieder aus verschiedenen Gründen inhaftiert, habe Güney die Produktionsaktivitäten seiner Mitstreiter in der Revolutionären Kinobewegung koordiniert, politische Pamphlete und Drehbücher veröffentlicht. Nach Einschätzung von Murat Akser[3] markiert Güneys Schaffen eine Bruchstelle zwischen einem populären und einem politischen Kino in der Türkei. Seine Narrative, Figuren und Themen reflektierten die existenziellen Ängste, von denen das gesellschaftliche Leben der 1970er Jahre geprägt gewesen sei. Diese Reflexion werde noch vertieft durch die von Güney selbst dargestellten Figuren: Menschen am Rande der Gesellschaft, arbeitslos und arm, die dem kapitalistischen System allein schon dadurch Widerstand leisteten, dass sie am Leben blieben. Bei der Schaffung sowohl der von ihm selbst dargestellten Figuren als auch der Figuren der von ihm inszenierten Filme habe sich Güney auf türkische Sagen und Märchen bezogen, die ein reiches Reservoir an rebellischen Helden und Antihelden bereitstellten: proletarische Verliererfiguren mit einer spezifischen Körpersprache und eigentümlichem Vokabular. Die Zeichnung dieser Figuren habe im Lauf der Zeit, speziell mit dem

---

1 Dennis Giles / Haluk Şahin: Yílmaz Güney. Revolutionary cinema in Turkey. *Jump Cut* 27 (Juli 1982). In: http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC27folder/YilmazGuney.html (letzter Zugriff: 4. Mai 2023).

2 Giles / Şahin: Yílmaz Güney.

3 Murat Akser: Yılmaz Güney's Beautiful Losers. Idiom and Performance in Turkish Political Film. In: Deniz Bayrakdar (Hg.): *Cinema and Politics. Turkish Cinema and the New Europe*. Newcastle upon Tyne 2009, S. 142–153, hier S. 144.

https://doi.org/10.1515/9783110990690-014

Militärputsch 1980, einen dunkleren, pessimistischeren Ton angenommen – weg von den einsamen Robin Hoods und hin zu Opfern staatlicher Repression.

Michael Reinhard Heß fasst zusammen:

> Die Bedeutung Yılmaz Güneys (1937–1984) als bahnbrechender Schauspieler und Regisseur des türkischen Films ist niemals ernsthaft in Frage gestellt worden. [...] In der Türkei, und zu einem geringeren Grad auch im Ausland, ist Güney darüber hinaus eine Ikone der türkischen Linken, vor allem gewaltbereiter extremistischer Gruppierungen. Diese Seite seines Lebens kann nicht von seinem cineastischen Werdegang getrennt werden, ebenso wenig wie Güneys immer wieder zu Tage tretende Neigung zu Unbeherrschtheit, Alkoholexzessen und Gewalt bis hin zum Totschlag. Durch den Militärputsch vom 12. September 1980 und die anschließende bis 1983 währende Militärregierung wurde die seit dem Ende der 1960er währende Ära der von ausufernder Gewalt geprägten politischen Auseinandersetzungen zwischen Rechten und Linken beendet. Für Güney selbst wurde der von den Militärs herbeigeführte Umsturz zum Anlass seiner Flucht aus dem Gefängnis und aus der Türkei, in die er bis zu seinem Tod nicht mehr zurückkehrte. Noch folgenreicher als für ihn selbst war der politische Umbruch von 1980 aber für die Rezeption seiner Werke und seiner Person.[4]

Wie Heß ausführt, waren es erst eine Verhaftung unter dem Vorwurf kommunistischer Umtriebe und die anschließende Zeit im Gefängnis, die aus Güney überhaupt einen Kommunisten machten. Bemerkenswert an Güney seien diesbezüglich vor allem auch die wechselseitigen Passagen zwischen Leben und Film in seinem Schaffen: So beruhe die Handlung vieler seiner Filme offensichtlich auf eigenen Erfahrungen. „Auf der anderen Seite lässt sich beobachten, dass Güneys Leben *außerhalb* von Leinwand und Set eine deutliche Tendenz hatte, nach dem Muster der von ihm umgesetzten Drehbücher abzulaufen."[5] Der spät einsetzende internationale Ruhm Güneys dürfte zu dieser Verquickung noch erheblich beigetragen haben.

Vor dem Hintergrund der Fragen, mit denen wir uns in unseren Gesprächen beschäftigt haben, erscheint es durchaus passend, mit Yol einen Film zum Abschluss zu wählen, an dessen Regisseur das Phänomen der imaginären Aufladung sozialer und politischer wie auch biografischer Verhältnisse – und umgekehrt die filmische Präsenz einer konkreten historischen Situation – so sinnfällig wird.

14.2 Die Last der Zeit und die Wege der Figuren

Yol beschreibt, wie es einer Reihe unterschiedlicher Männer ergeht, die aus ihrem Gefängnis für einen Hafturlaub entlassen werden. In den sich immer weiter gegen-

4 Michael Reinhard Heß: Wer war Yılmaz Güney? Schlaglichter auf eine linke Macho-Ikone. In: *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes* 102 (2012), S. 51–80, hier S. 51.

5 Heß: Wer war Yılmaz Güney?, S. 65.

einander aufteilenden Reisebewegungen der Männer und den Begegnungen mit ihren Freunden und Familien entsteht ein multiperspektivisches Bild der Türkei in den frühen 1980er Jahren. Dieses Bild einer Gesellschaft entfaltet sich zum einen geografisch, durch Texteinblendungen[6] im Bild, die die verschiedenen Städte beim Namen nennen, und zum anderen in den Figurenkonstellationen, für die sowohl das Geschlechter- als auch das Generationenverhältnis strukturierende Funktion annehmen. Ein Beispiel für die komplexe Verschachtelung von Zeit- und Figurenverhältnissen findet sich in der ersten Heimkehrszene des Films (Abb. 31).

Die Szene beginnt mit der Totale eines Panorama-Schwenks, der den geografischen Ort mit einer Texteinblendung einführt. Nach dem Verkehrslärm der vorhergehenden Sequenz kehrt für einen Moment Stille auf der Tonspur ein.



Abb. 31: Eine Landschaft, ihr Name und die Figur, die sich in ihr bewegt*.

6 Diese Texteinblendungen, die in der Originalfassung des Films auch auf „Kurdistan" verweisen, haben eine eigene (Zensur-)Geschichte. Zum Verhältnis zwischen den verschiedenen Fassungen des Films vgl. Clara Francken: *Yılmaz Güney's Movie Yol within the Kurdish Context of Turkey. A Comparative Study between the Different Versions of Yol*. Masterarbeit an der Universität Gent, 2019. Quelle: https://libstore.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/785/471/RUG01-002785471_2019_0001_AC.pdf (letzter Zugriff: 4. Mai 2023).

Ein Schnitt bringt uns näher auf die in der Totalen sichtbare Brücke heran, und eine singende Kinderstimme wird hörbar. Der folgende Schnitt lokalisiert einen der Männer aus dem Gefängnis, Ömer, im Inneren des Busses, während sich zu der Stimme ein Saiten- und zwei Schlaginstrumente gesellen. Ömer schaut sich in alle Richtungen um, als wolle er sich seiner Umgebung versichern oder ihren Eindruck in sich aufnehmen. Ein weiterer Schnitt identifiziert die Quelle der Musik: Vorne im Bus, neben dem Fahrer, stehen drei Jungen von ca. 10 Jahren, die offenbar für Geld vor den Passagieren auftreten. Weitere Einstellungen verbinden Ömer mit den Jungen in einem einfachen Hin und Her im Zeichen des gesungenen Liedes, während durch die Frontscheibe des Busses die wechselnde Landschaft zu sehen ist.

Die Inszenierung gibt dieses Muster schließlich auf, um die Bewegung des Busses in einer weiteren Totalen zu verorten. Der alles dominierende Eindruck dieser Einstellung, besonders im Kontext des bis zu diesem Zeitpunkt Gesehenen, ist die überwältigende Farbigkeit, das satte Grün der Landschaft. Landschaft ist hier nicht so sehr ein Ort als vielmehr eine Farbe.

Wenn die Montage uns nun wieder zu Ömer zurückführt, ist das Singen und Musizieren der Kinder einem extradiegetischen Score gewichen, der Ömers freudige Nervosität, wie sie sich in seinen Bewegungen und Blicken manifestiert, ins Akustische übersetzt. Es folgt eine weitere kurze, farbgesättigte Totale einer Blumenwiese, bevor der nächste Schnitt Ömer inmitten der Landschaft zeigt, wiederum in Form einer Totalen, die sich diesmal wieder vom Erdboden in die Luft geschwungen hat. In der Abfolge dieser wenigen Einstellungen verbirgt die Montage mehrere Raum- und Zeitsprünge, nachdem die Sequenz zuvor von einer markierten zeitlichen wie räumlichen Kontinuität gekennzeichnet war. Da der Film zudem bereits zu Beginn Ömers Figur mehrmals mit unvermittelten Flashbacks in Beziehung gesetzt hat, steht der perspektivische und zeitliche Status der nun folgenden Einstellungen zunächst infrage: Es ist unklar, ob wir Zeuge einer Erinnerung (*flashback*) werden oder ob wir sehen, wie Ömer das Ziel seiner Reise erreicht (*flash forward*).

Nach mehreren Totalen, die Ömer als verschwindend kleine Figur in der großartigen Landschaft zeigen, gelangt der Film an einen ersten Haltepunkt, der auf die erste Einstellung der Szene zurückverweist: Die Musik verstummt, und übrig bleibt nur ein Mann auf einer überwältigend weiten Ebene, die sich bis zu den im Dunst liegenden Bergen am Horizont erstreckt. Ömer kniet nieder und berührt die Erde mit seinem Gesicht, während zart im Hintergrund zwitschernde Vögel hörbar werden. Ein weiterer Schnitt führt uns bis auf menschliches Maß an die Figur heran, ein weiterer, rasch folgender, kadriert Ömer nun in einer Amerikanischen von vorn, während er weiter voranschreitet. Wir scheinen uns nun ganz in der Gegenwart des Bildes zu befinden.

Doch wiederum entzieht uns die Inszenierung den sicher geglaubten Boden unter den Füßen: Männergesang wird hörbar, zuerst leise, dann lauter werdend, und zunächst scheint ein kurzer Seitenblick Ömers die Quelle des Gesangs im Off des Bildes zu verorten. Schnell wird jedoch deutlich, dass der Gesang nicht im Raum der Handlung, sondern außerhalb, auf der Tonspur lokalisiert ist – ebenso schnell, wie nun der nächste Schnitt tatsächlich die (in Zeitlupe gehaltenen) Erinnerungsbilder vom Beginn des Films wieder aufruft und so Vergangenheit und Gegenwart im selben Wahrnehmungsraum nebeneinanderstellt. Nun ist auch die Instrumentalmusik von zuvor wieder präsent und verbindet sich mit dem Gesang. Nach einigen zusätzlichen Impressionen führt eine weitere Totale das Ziel der Reise ein, ein kleines Dorf inmitten der Ebene. Von dieser Totalen schneidet der Film auf eine Großaufnahme, die erste der Szene – Ömers strahlendes Gesicht. Bis zu diesem Zeitpunkt komponiert die Szene den mit Abstand vollkommensten Ausdruck von Glück, den der Film in seiner Logik zu erreichen vermag. Diese Einstellung bildet zugleich den Umschlagpunkt der Szene. Zunächst wiederholt sich die Totale des Dorfes und wird dadurch als Gegenstand von Ömers Blick bestätigt. Der nächste Umschnitt jedoch, zurück auf Ömers Gesicht, registriert in dessen Mimik eine deutliche Irritation. Während sein Blick zur Seite abdriftet, lassen sich sehr leise auf der Tonebene Gewehrschüsse vernehmen. Das Idyll ist zerstört. Die nächsten Einstellungen, die nun das Dorf aus der Nähe in den Blick nehmen, erhärten diesen Eindruck: Verlassen liegen die Plätze zwischen den einfachen Lehmhütten da, während der Wind unwirtlich um die Ecken weht. Bald werden Menschen sichtbar, diese drücken sich jedoch an die Häuserecken – als suchten sie Schutz ebenso vor dem Wind wie vor dem Feuer der Gewehre. Im weiteren Verlauf der Szene (Abb. 32) verschachteln sich nun die Räume und Perspektiven immer mehr.

Von einer weiteren Halbtotalen des Dorfes springt die Montage zum bisher verborgenen Zentrum des Geschehens: Ein Haus wird von Soldaten belagert. Die Kamera simuliert mit ihrer tiefen Positionierung den Blick eines Soldaten auf die umstellte Haustür, ganz im Zeichen einer Spannungsdramaturgie. Der Wechsel in die Perspektive einer bisher unsichtbar gebliebenen Präsenz hat etwas Frappierendes – waren doch bis hierher alle Blickverhältnisse von ausgesuchter Klarheit und Deutlichkeit in ihrer Konstruktion.

Die offene, auf die Zukunft einer Begegnung ausgerichtete Zeitlichkeit der Ankunft Ömers in seinem Heimatdorf wird nun überlagert bzw. geradezu gekapert durch eine Zeitlichkeit, die mit noch weit größerer Emphase auf eine Begegnung ganz anderer Art hin orientiert ist. An die Stelle des in die Weite gehenden Blicks tritt eine Wahrnehmung, die sich mehr und mehr verengt und zuspitzt auf den einen Fluchtpunkt des bevorstehenden gewaltsamen Kontakts.



Abb. 32: Blicke und die Drohung der Gewalt zwischen Weite und extremer Verdichtung*.

Diesem verengenden Blick antworten nun Blicke von Figuren, die zwar im Handlungsraum des Dorfes kaum zu lokalisieren sind, dafür aber umso deutlicher direkt in die Kamera blicken und so das Filmpublikum in das Netz der visuellen Beziehungen hineinweben. Diese Blicke stehlen sich aus kleinen Mauerlücken hervor, aus Ritzen und Höhlungen. Die zu den Blicken gehörenden Körper bleiben verborgen. Doch sogleich wird auch dieses Prinzip ins Gegenteil verkehrt, durch einen Gegenschuss der Montage, der von einer vermeintlich unmöglichen Position aus erfolgt.

Nicht nur erfolgt dieser Gegenschuss aus dem Niemandsland, das sich zwischen den Gewehrmündungen und der Tür ausbreitet, auf welche die Gewehre gerichtet sind. Darüber hinaus führt die Einstellung drei völlig ungeschützte, in ihrer Verletzlichkeit geradezu exponierte Körper ein, die sich jedoch eben nicht im Fokus der aggressiven Blicke befinden, sondern im Gegenteil in deren Rücken. Auf diese Weise wird nun jene zeitliche Perspektive – die Offenheit und Weite, die Ömers Blick mit dem Dorf verband – in die Logik der gewaltsamen Konfrontation eingebunden und mit ihr verschränkt.

Damit ist jedoch die komplexe Anlage der Konstellation noch nicht erschöpft. Denn nun kommt Ömers Blick als konkrete Erweiterung hinzu. Zunächst ohne räumliche Vermittlung springt die Montage zu Ömer, der in einer fast zweidimensionalen Bildkomposition hinter einer Mauerecke hervorlugt.

Das nun deutlich lautere Knallen von Gewehrschüssen bringt ihn dazu, blitzartig den Kopf zurückzuziehen, woraufhin das Bild von einer Naheinstellung in die Halbtotale springt. Und damit steigert die Inszenierung nochmals die Komplexität der visuellen Faltungen: Ömers nun um 180 Grad gewendeter Blick trifft in mittlerer Entfernung auf das Gesicht einer jungen Frau, die ihn unverwandt und ohne ein Anzeichen äußerlicher Erregung anschaut. Nachdem die Montage auch hier wieder mehrfach hin- und herwechselt, schließt die Frau die Tür, in der sie stand, und unterbricht so die visuelle Kommunikation. Just in diesem Moment ruft der Kommandant der Soldaten den im Haus umzingelten Männern zu und fordert sie auf, sich zu ergeben. Begleitet von einer Reihe von Nahaufnahmen der aus den Spalten lugenden Dorfbewohner stellt der Kommandant ein Ultimatum und zählt bis drei. Vereinzeltes Hundegebell ist zu hören, dann beginnt ein Baby zu schreien. Als hätte dieser Schrei die Spannung gelöst, ertönt nun ein Ausruf der Eingeschlossenen, der ihr Aufgeben kundtut. Nach weiteren bangen Momenten des Wartens – wiederum begleitet von Großaufnahmen, die sich zunehmend auf die in Abb. 32 aufgetauchte Frau und ihre zwei Kinder fokussieren – öffnet sich schließlich die umstellte Tür, und zwei Männer treten heraus. Zum Schreien des Babys kommt auf der Tonspur ein schluchzender Klagegesang hinzu, während die Männer in einer lange gehaltenen Einstellung abgeführt werden – gefolgt von der Frau mit den zwei Kindern, die, wie nun schließlich deutlich geworden ist, zu einem der beiden Männer gehört.

Schließlich wendet sich Ömer von diesem Anblick ab und tritt auf ein Haus zu, aus dem ihm jemand entgegenkommt und nun, in den letzten Sekunden der Szene, zum ersten Mal im Film seinen Namen nennt. Sein Blick hat – durch viele Verzerrungen und Schmerzen hinweg – eine Antwort gefunden.

15 Gespräch: Räume des Möglichen

15.1 Die prägende Rolle von Yol – Yılmaz Güney und das Kino der Türkei

Kappelhoff: Kurz zur Orientierung: Wann ist Güney warum eingesperrt worden, wie lange, wie war die Produktionsgeschichte? Vielleicht können wir das zusammentragen, ich weiß es selbst nicht mehr genau. Ich weiß nur, dass die Bedingung für das Entstehen dieses Films eben sein Aufenthalt im Gefängnis war. Ich habe gerade nochmal überlegt, wann der Film produziert worden ist, 1980, und 1982 war er in Cannes.

Lehmann: Güney war wegen der Erschießung des Richters Sefa Mutlu während einer Kneipenschlägerei im Gefängnis, während der Film gedreht worden ist – also nicht offensichtlich direkt aus politischen Gründen. Der Film ist nach seinen sehr detaillierten Anweisungen von seinem Kollegen Şerif Gören gedreht worden.

Kappelhoff: Der Film hat ja damals eine unglaubliche Bedeutung gehabt; die Türkei ist damals gewissermaßen erst aufgetaucht als ein Land, in dem Filme gemacht werden. Ich glaube, ich war in der Zeit nicht der Einzige, der zum ersten Mal überhaupt gesehen hat, dass in der Türkei Filme gemacht werden – auch, wenn das natürlich ignorant war. Aber ich glaube, das war allgemein so und es war sehr wichtig, diese Begleitgeschichte war sehr präsent. Deshalb wüsste ich doch gerne nochmal genau, wann der Militärputsch war und warum Güney wann und wie im Knast war – es war auf jeden Fall die Zeit, in der die Türkei waffenstarrend und das Militär extrem präsent war. Diese Bilder haben viel damit zu tun.

Kilerci-Stevanović: Am 12. September 1980 war der Putsch. Aber ich glaube, die Militärpräsenz, die wir im Film sehen (Abb. 33), ist der Nachhall des ersten Putschs 1972. Das scheint genau dieser Zwischenzustand zwischen zwei Putschen zu sein.

Kappelhoff: Mein Eindruck ist, dass der Film damals absolut vor dem Hintergrund wahrgenommen wurde, dass die Türkei ein NATO-Land war und dass es eine ganz enge Verbindung zu all diesen Staaten gab – zugleich war sie aber auch eine Militärdiktatur. Und das Kurdenproblem ist überhaupt erst richtig wahrgenommen worden; das war nämlich auch noch nicht auf dem allgemeinen Schirm und ist erst durch diesen Film wahrgenommen worden. Er hat also eine enorme Bedeutung gehabt; und verrückterweise konnte ich mich nicht so sehr an die Gefängnisszenen erinnern als vielmehr an diesen endlosen Schnee. Das Andere, was ich mir dachte, war, dass er ein bisschen an einen türkischen Čechov-Film erin-

https://doi.org/10.1515/9783110990690-015



Abb. 33: Die Allgegenwart der Soldaten.

nert, ein bisschen wie eine große Straße. Aber das ist eine andere Geschichte – ich wollte vor allem darauf hinaus, dass es zumindest von außen (wenn auch vielleicht mehr als von innen) enorm wichtig war, wie man die Türkei wahrgenommen hat – und das war ganz stark mit diesem Film verbunden.

Alakuş: Es gibt Filme von Güney, bei denen man das Gefühl hat, dass er so eine Art Tarantino ist, der gewissermaßen Übungsspiele macht. In den 1970er Jahren war das, da drehte er diese Cowboyfilme und inszenierte es dann zum Beispiel manchmal so, dass er in die Kamera hineinschießt.

Kappelhoff: Ich glaube, ich erinnere mich richtig, dass die Seite der zwielichtigen Figur dann wiederum außerhalb der Türkei keine Rolle mehr gespielt hat. Güney wurde ja faktisch wie ein politischer Gefangener behandelt, galt also als eine Art Widerstandskämpfer und passte auch zu dem Bild der Türkei als Militärstaat – diese ganze Geschichte spielt also in der Rezeption von Yol (Yılmaz Güney / Şerif Gören, TR 1982) keine Rolle mehr.

Kilerci-Stevanović: Die Zeit war auch genau die, in der in den Gefängnissen politische Aufstände stattfanden – die er wiederum in seinen Filmen rübergebracht

hat, zum Beispiel in DIE MAUER (DUVAR, TR 1983). Er kommt ja auch aus Adana, wie Yaşar Kemal; das ist auch eine Bewegung, die zu einer bestimmten Ära gehört und bei der Adana ebenfalls wichtig ist. Adana liegt in der Südtürkei, das ist eine Hafenstadt. Es geht bei Güney um vieles, was Yaşar Kemal auch in seinen Romanen beschreibt: die Geografie und die Baumwollfelder – diesen romantisierten Blick hat Yılmaz Güney auch.

Bakels: Ich hätte da erstmal nur eine Frage, um dem vielleicht noch ein bisschen näher zu kommen. Wenn Ihr gerade schon so schön dabei seid, dem Film ein paar Hintergründe zu geben: Was ich schwer fand, war, den Film irgendwie einzuordnen, weil ihm jeglicher Kontext und Bezugspunkt fehlt. Ist der Film auch im türkischen Kontext so ein singuläres Phänomen, mit dieser skurrilen Hintergrundgeschichte, oder seht Ihr da auch viele kulturelle Bezugspunkte aus dem türkischen Fernsehen? Oder gibt es – du sagtest gerade „Geschichtenerzähler" – irgendeinen Hintergrund oder eine Tradition der Narrativierung, irgendwelche Sagen oder etwas Anderes, woran er erinnert? Ansonsten könnte ich mich erstmal nur über den Stil herantasten.

Kilerci-Stevanović: Ich würde sagen, zu dem Genre der „Dorffilme" lassen sich Bezüge finden – auch wenn die alle später kamen. Ich hätte außerdem noch gesagt, dass es zu Metin Erksan Bezüge gibt, in den 1950er, 1970er Jahren. Der hat den Bezug in gewisser Weise auf das Dorfleben gelenkt – ich finde diese Begriffe schwierig zu beschreiben, aber ich sage mal Dorffilme bzw. Dorfleben. Da gibt es also den geschichtlichen Bezugspunkt auf das Kino der Türkei. Aber diese Episodenform gab es damals noch nicht.

15.2 Die Form des Films im historischen Kontext

Kappelhoff: Wenn man von Episodenfilmen redet, klingt das sofort nach einer bestimmten Schublade; und mein Eindruck ist, dass der Film nicht einfach so nebenbei die Goldene Palme bekommen hat; da war schon etwas, das als Form einfach sehr irritierend und neu war. Man hat ihn also nicht einfach als Episodenfilm abgestempelt, sondern das, was man gesehen hat, war im Grunde eigentlich eine Multiperspektive der einzelnen Figuren – es geht ja nicht um die einzelne Figur. Was man sieht, ist, dass eine bestimmte Art von Milieu oder „Problem" der Ausgangspunkt war und nicht eine einzelne Figur. Vielleicht habe ich das auch falsch im Kopf, aber ich meine, darin war der Film insgesamt sehr wichtig für das westliche Kino, wie auch immer man das nennen will – es wurde wahrgenommen als eine sehr spezifische Form, Figuren zu konstruieren.

Carter: Das meine ich auch, selbst wenn ich es nicht mehr richtig in Erinnerung habe. Aber was mir diesmal aufgefallen ist, ist der sehr ethnografische Stil – und auch, dass vieles im Film stumm ist, dass in einzelnen Szenen kaum Dialog vorkommt und ich mir dachte, dass das den Einblick in die verschiedenen Regionen der Türkei verschärft. Das ist schon etwas sehr Spezielles und Eigenartiges; und ich habe es auch so in Erinnerung, dass der Film deshalb so wahrgenommen wurde.

Alakuş: Man merkt auch, dass sie zum Beispiel mit der Kamera nicht den Zug angehalten, sondern im fahrenden Zug gedreht haben. Das ist eins zu eins mit der Handkamera gedreht; und auch bei den Zwischenbildern wird oft einfach auf die Leute gehalten. Ebenso bekommt man in den Montagen das Gefühl, als sei man mit den einzelnen Figuren auf einer Reise. Wie man da als Zuschauer*in dabei ist, hat etwas sehr Authentisches. Für mein Empfinden war da überhaupt keine Lücke, sondern vielmehr eine andere Art von Perfektion dadurch, dass der Film so etwas herstellen kann, dass man an den Figuren so nah dran ist.

15.3 Das Reisen und die Aufsplitterung der Perspektiven

Grotkopp: Ich finde den Aspekt der Reise extrem wichtig; diese Form von Gefangensein und Verbot: Sie kommen irgendwo an – ich kenne mich nicht mit der Geografie der Türkei aus und wie es da mit den öffentlichen Verkehrsmitteln funktioniert – aber es verläuft ja wirklich so, dass sie erst ein Stückchen Bahn fahren, dann irgendwo ankommen, dann fährt irgendwo ein Bus, mit dem sie dann wieder ein Stückchen fahren, usw. Das wirkt ein bisschen wie ein Prisma; wie das Facettenglitzern eines Fahrens, Ankommens, Weiterfahrens, das eben nicht das Getrennte oder Episodenhafte vom Reisen hat, sondern etwas sehr Schillerndes – gerade die erste Stunde, in der keine Szene länger als zwei oder drei Minuten gehalten wird. Erst später werden die Szenen mehr ausgebaut und bekommen eine Art dramatischen Affektverlauf – der erste Teil wirkt ein bisschen wie eine große Montageeinheit von einer Stunde.

Lehmann: Das war auch mein Empfinden: Er hat in dem Teil überhaupt keine Logik von A nach B, sondern man hat mehr das Gefühl, dass er andauernd aufsplittert; man weiß ja auch nicht mehr, wer wo ist, es ist mehr eine Bewegung, die in alle Richtungen gleichzeitig zu gehen scheint und wo der Zustand des permanenten In-Bewegung-Seins unheimlich dominierend ist – zumindest für die erste Stunde. Da hat man das Gefühl, als sei das die Permanenz: das Sich-andauernd-Aufspalten und In-Richtungen-Gehen, die man überhaupt nicht kontrollieren kann.

Gronmaier: Ich finde es auch sehr eklatant, wie lange der Film diesen Modus der Teilungsbewegung durchhält. Es geht los mit den Briefen, die in die Masse geworfen werden (Abb. 34) – und dann funktioniert der Film ständig so: Alle werden auf die Reise geschickt, dann abgeladen, dann wieder neu auf die Reise geschickt, dann wieder abgeladen usw. Dieser Modus hört eigentlich nicht auf; man denkt, irgendwann gibt es mal längere Szenen und die Stories werden etwas mehr ausgebreitet – aber das passiert nicht. Das finde ich auf vielen Ebenen sehr frappierend.



Abb. 34: Das Verteilen der Briefe als Beginn der Aufsplitterung.

Kappelhoff: Das war auch das, worauf ich ein bisschen hinauswollte: Ich hatte den Eindruck – und ich glaube, das hat man auch zeitgenössisch so wahrgenommen – dass der Film eine sehr spezifische Art hat, einen Figurenkosmos zu konstruieren und weniger einzelne Figuren, die eine Geschichte haben, zu etablieren. Stattdessen gibt es eine Bewegung, im Zuge derer die einzelnen Protagonisten in verschiedene Richtungen gehen – aber dieses In-Bewegung-Sein ist immer gemeinsam: das Irgendwo-Hinfahren, die verschiedenen Verkehrsmittel und immer wieder seltsame Arten davon, dass die Bewegung nicht weiterdarf, diese ständigen Hindernisse.

Und dann gibt es einerseits den Punkt des Längerwerdens – den man sich nochmal genauer anschauen müsste, denn am Anfang sind es nur kurze Szenen, die dann immer länger werden, womit der Film länger in den einzelnen Perspektiven bleibt. Und dann gibt es noch die tatsächlichen Bewegungen, in denen es so etwas wie ein Zuhause gibt, wo dann für einen Moment auch die Reise aufhört – obwohl dieses Aufhören eigentlich nur der Anfang des Nächsten ist.

Gronmaier: Ich musste an den Begriff des Heimsuchens denken, im wörtlichen Sinne. Irgendwie sind sie Heimsuchende, aber das dreht sich auch immer wieder um und sie werden heimgesucht, wenn sie gerade mal ihr Heim gefunden haben – und dann geht es wieder weiter.

Hannes Wesselkämper: Nazlı, du hast vorhin von Güneys romantisierendem Blick gesprochen; das war auch das, was mich zu großen Teilen an dem Film irritiert hat: weil ich mir überlegt habe, wer da blickt und warum dieser Blick so romantisch ist. Und andererseits sind die Blicke, die wir abgebildet sehen, immer auch die Gesichter, von denen wir gerade sprachen – im Zuge des ethnografischen Stils –, die entweder voller Hass blicken oder völlig apathisch.

Ich wollte nur nochmal in die Runde werfen, was man aus dieser Opposition macht – dass man einerseits wirklich romantisierende Bilder hat, die fliegenden Tauben, der Schnee – und was dieser romantisierende Blick für einer ist: der Blick eines Türken auf sein zerfallenes Land oder der eines Kurden auf seine entfremdete Heimat oder der eines Menschen, der in die Natur blickt und feststellt, dass die Menschen alle schlecht sind. Das sind natürlich alles nur Assoziationen – aber wie hängt das zusammen?

Carter: Sind das nicht teilweise – vor allem bei dem Flashback zu Beginn, im Gefängnis, mit dem Pferdereiten (Abb. 35) – auch Erinnerungsbilder an eine andere Art von Bewegung? Gerade dieses Bild ist doch das sehr utopische Bild einer Bewegungsform, zu der man nicht mehr gelangt, die aber noch in der Erinnerung sitzt.

Lehmann: Die fliegenden Möwen in der allerersten Einstellung des Films, die dann periodisch wiederkehren, könnte man eigentlich genauso beschreiben: als eine andere Form von Bewegung.

Kappelhoff: Ich weiß nicht genau, ob das wirklich so romantisierend ist. Ich glaube schon, dass die menschenleeren Landschaften eine große Rolle spielen. Umgekehrt finde ich, dass das Gegenstück die vielen Kinder sind: Man sieht eigentlich die ganze Zeit Kinder; sobald es in eine belebte, soziale Gegend geht, sind auf einmal ganz viele Kinder da. Und das ist mit Sicherheit kein Zufall, sondern hat meiner Meinung nach etwas damit zu tun, dass die ganze Zeit bei den Blicken



Abb. 35: Erinnerung an eine andere Art von Bewegung.

und den Gesichtern der Bezug auf die Kinder eine wichtige Rolle spielt. Es gibt immer dieses Verhältnis: Das sind ja alles Delinquenten, alles irgendwie Leute, die gescheitert sind – und das Scheitern steht immer in Beziehung zu den Kindern – und zu den Frauen nochmal anders. Deswegen bin ich mir nicht sicher, ob man das so sagen kann; denn mir ging es so, dass ich den Film sehr stark von den Gesichtern dieser Kinder her wahrgenommen habe. Einerseits gibt es immer diese Schar, andererseits aber gleichzeitig die einzelnen Söhne und Töchter – ich glaube, bei allen Beziehungen sind die Kinderblicke ungefähr der Raum, in dem das stattfindet (Abb. 36). Und ich habe das Gefühl, das Gegenstück dazu ist die völlige Menschenleere – ohne, dass ich weiß, was das heißt, aber die kommt mir wie ein Gegenpol dazu vor: einerseits der Raum, der entsteht und in dem die Kinderblicke den Ausgangspunkt bilden, und andererseits der, in dem gar nichts mehr ist, woran man das festmachen kann.

Bakels: Ich wollte auch auf das Romantische hinaus und mich fragen, was dabei die Jahreszeit für eine Rolle spielt. Ich habe das Gefühl, dass die Außenaufnahmen nicht nur menschenleer sind, sondern fast an einen Überlebenskampf im



Abb. 36: Die Gesichter und Blicke der Kinder.

Weltraum erinnern: Wann immer die Menschen nicht räumlich situiert sind – und das sind sie fast nie, und wenn, dann immer nur provisorisch, im Zug, etc. – hat man das Gefühl, dass die Umwelt feindlich ist. Irgendwie sehe ich da eine ähnliche Kette insofern, dass ich es nicht unbedingt als romantisch empfunden habe – das Romantische kommt vielleicht daher, dass der Film, wie WANDA, in seinem Innehalten auch immer Möglichkeiten bietet, die eigene Subjektivität einzubringen –, sondern eher in der Kette, die Hermann [Kappelhoff] gerade aufgemacht hat: dass man das Gefühl hat, je weiter die Menschen nach draußen gehen, desto mehr entwickeln sie sich von einer sehr vitalen Menschlichkeit – die nur bei den Kindern zum Vorschein kommt, die immer die Reaktion übernehmen und somit gewissermaßen der Spiegel sind, in dem die Dinge in irgendeiner Weise affektiv werden, während die Erwachsenen sich immer nur über Depressionen unterhalten – zu etwas Statischem. Und ich habe das Gefühl, dass das sehr viel mit der Räumlichkeit zu tun hat und damit, dass die Landschaft sozusagen der letzte Punkt ist, an dem die Leute nur noch in eine feindliche Umgebung abgesetzt und auf eine depressive Art und Weise stillgestellt werden.

Alakuş: Auch das Reiten in den Flashbacks ist ja etwas, was mit der Figur Ömer zu tun hat, mit seiner Heimat, seiner Freiheit, dieser Musik, die ebenso etwas mit ihm und seinen Wurzeln zu tun hat. Und dann kommt er an und das Publikum ist genau in seinem Blick, als er merkt, dass etwas in seinem Dorf nicht stimmt – ich finde, das ist großartig inszeniert, auch mit dem Kind, das mitten auf der Lehmstraße steht, mit den ganzen beobachtenden Leuten, die alle Angst haben, mit dem türkischen Militär, das ebenfalls da ist – nur diese kleine Sequenz finde ich handwerklich schon großartig – da wird einem so viel erzählt. Und ich habe mich selber dabei ertappt – ich habe den Film vor sehr langer Zeit zuletzt gesehen –, dass, wenn das türkische Militär die Leute um die Ecke herum mitnimmt und die eine Frau völlig schicksalsergeben mitläuft, weil einer der Verhafteten ihr Mann ist, ich da immer eine Stimme in mir gehört habe, wie Schüsse. Ich habe mich daran erinnert, dass ich bei der Szene, als ich den Film vor Jahren zuerst gesehen habe, auch immer einen Schuss gehört habe. Weil die Musik da auch anfängt mit einer weinenden Stimme, und man plötzlich merkt, dass man mitweint.

Grotkopp: Ich wollte nochmal auf die Blicke zurückkommen: Einerseits ist es für mich so, dass die Männer überhaupt erst einmal registrieren, was die Trümmer sind, die sie hinterlassen haben; und dazu gibt es die Frauen, die zurückblicken. Ich finde es eine sehr starke und auch offene Konstellation, die niemals eine einfache Relation ist, sondern immer kompliziert, noch dazu in Kombination mit den Kindern. Nochmal in Bezug auf die Frauen: Es gibt, glaube ich, eine einzige Szene, die nicht aus der Relation von Mann und Frau oder Mann und Kind kommt, und das ist die Szene, in der Ziné gewaschen wird. Das ist nur eine Beobachtung am Rande, die aber wichtig ist: dass das die einzige Szene ist, in der kein Mann auftaucht und keine männliche Relation vorhanden ist. Das ist also eine Szene, die aus dem Netz von Achsen und Dreiecken herausfällt – auch, weil es um zwei Frauen geht, was ansonsten gar nicht vorkommt.

15.4 Ton und Raum, Formen des Miteinander

Scherer: Vielleicht daran anschließend: Eine andere Form der Sozialität ist die Solidarität der Gefangenen untereinander. Wenn die zwei Männer am Fenster stehen und auf die Landschaft schauen, gehört das zu den wenigen positiven sozialen Interaktionen. Es gibt ja eine gewisse Zirkelbewegung, am Ende geht es zurück ins Gefängnis – und das wird für mich fast wie eine Heimkehr inszeniert: Endlich ist das Hin und Her zwischen Kalt und Heiß, Eng und Weit vorbei, das ständige Bombardieren der Sinne. Es gibt das andauernde Wechseln zwischen extremen Zuständen – und das hört am Ende wieder auf, weil das Gefäng-

nis sozusagen die gemäßigte Gemeinschaft ist, in der es auch eine bestimmte Form von Behutsamkeit gibt – das war für mich die männliche Solidargemeinschaft unter den Gefangenen. Deswegen fand ich eure Einleitung sehr interessant, als lose Referenz an die Biografie des Regisseurs zwischen Gefängnisaufenthalten – da findet also auch eine gewisse Form von Romantisierung statt, die ich im Film dann sehr gut nachvollziehen konnte: als würde inszeniert, dass es auch manchmal gut sein kann, ins Gefängnis zurückzukehren.

Rositzka: Ich wollte noch etwas zu dem Offenen und den Verzweigungen des Films sagen, die sich für mich absolut auf der Tonebene realisiert haben. Es sind meiner Ansicht nach nicht nur die Blicke – etwa der Moment, in dem jemand aus dem Fenster schaut und sich vor ihm eine weite Landschaft öffnet – und nicht nur die Kindergesichter, sondern auch das Weinen der Kinder, das in den einzelnen Episoden eine ganz zentrale Stellung hat. Dazu kommt der Moment, in dem die Figuren in die Stadt [Diyarbakır] kommen, wo überall rauchende Kinder herumstehen, und alle 10 Sekunden das Geräusch der Kampfjets zu hören ist. Der ganze Film ist also gewissermaßen eine Art Resonanzraum für Dinge, die auf der Tonebene in den Bildern nachhallen. Auch, wenn sich die weiten Landschaften öffnen und man auf einmal gar nichts mehr hört, oder wenn Leute einfach nur schauen und sich nicht unterhalten, gibt es immer noch die zentralen Geräusche und Sounds, die gerade in den Szenen nochmal nachhallen.

Lehmann: Du sprichst damit ganz gut an, was ich sagen wollte: Du [Buket Alakuş] hast vorhin von Heimat gesprochen und von der Musik – und was mir sehr stark aufgefallen ist an dem Film, ist, dass es zum einen die Folkloremusik gibt, die oft auch *on-screen* stattfindet, also tatsächlich aufgeführt wird – und dann gibt es dazu noch die Synthie-Klänge – was ja extrem an den 1980er Jahren hängt. Und die ist wiederum stark an das Bild der Männer gebunden, die durch die Gegend laufen – was für mich einen sehr merkwürdigen Effekt hat: Es gibt einerseits die ganz klare Verortung in den 1980er Jahren, und zwar auch eine internationale Verortung, die ganz anders funktioniert als die Folklore, und die hier auch sofort Genrebezüge aufzurufen scheint – ich musste an William Friedkin denken, wegen der Oberflächen, die Friedkin oft durch Synthesizer-Musik entstehen lässt. Zum Beispiel in Filmen wie SORCERER (USA 1977) – da entsteht eine völlig andere Art von Oberfläche durch die glatten Synthesizer-Sounds, die völlig anders funktionieren und eine ganz andere Textur haben als die Folkloremusik in YOL – die viel stärker durchrhythmisiert ist und viel stärkere Ausschläge in den Frequenzen hat – während die Oberfläche, die die Synthesizer herstellen, nicht viel mit Intimität zu tun hat. Die Art und Weise, wie diese beiden Arten von Musik verwendet werden, wollte ich noch einmal hervorheben.

Kappelhoff: Ich würde gerne nochmal auf die Landschaften zurückkommen; denn es ist ja schon so, dass das eine, egal wie warm, grün ist und das andere weiß. Und ich glaube, das Entscheidende bei dem Film ist, dass er extrem genau die Dinge in Beziehungen setzt: Man hat also nicht einfach Winter und Frühling oder eine grüne und eine weiße Landschaft, sondern es ist immer sehr genau in Beziehung gesetzt. Vielleicht kannst du da gleich nochmal anknüpfen; denn ich wollte eigentlich gar nicht so viel über die Landschaften sagen, sondern nochmal auf die sozialen Situationen zurückkommen. Ich finde, das Besondere ist, dass der Film extrem intensiv – man kann das natürlich ethnografisch nennen, aber dafür ist mir der Film eigentlich zu konstruiert – dass er sofort Bedeutungskosmen aufmacht und die Frage aufwirft, wie die gegeneinandergesetzt werden. Deswegen erinnert er ein wenig an ein Gefängnis: Das Gefängnis ist eigentlich der situierteste Raum, in dem einem klar ist, wo man hingehört, was einem gehört und was nicht (Abb. 37). Alles andere sticht dagegen ab – ganz stark sind dabei die Minibusse, in denen die Leute gewissermaßen aufeinandersitzen, ganz stark sind auch die Hütten, die eigentlich nur aus einem großen Bett bestehen, in dem man liegt und auch keinen Blick nach außen hat, sondern nur Lichteinfall durch kleine Luken – die Hütten wirken ein bisschen wie eine Höhle in der Kälte, auch im Verhältnis zu der Schneelandschaft. Und das Intensive, das sich dann herstellt, ist, dass man wirklich die Wärme als Wärme des Zusammenseins spürt, als ein Eng-zusammengerückt-Sein, das sich herstellt.

Aber worauf ich hinauswill: Ich glaube, dass man den Film sehr genau auf der Ebene aufschlüsseln kann, dass die Dinge untereinander immer in Beziehung stehen. Und da komme ich nochmal zurück zu der grünen Landschaft: Die taucht auf bei der einen Geschichte, die am melodramatischsten ist, weil sie am wenigsten mit Schuld zu tun hat. Wenn ich es richtig verstehe, ist das gleichzeitig die einzige Liebesgeschichte, die völlig ohne Worte verläuft und ohne Begegnung, sondern allein darüber, dass sie sich ansehen und nichts Anderes – also nur über das wechselseitige Gesehen-Sein und das Sich-Ansehen. Und diese Liebesgeschichte findet ein unglaublich trauriges Ende in der absurden Konstruktion, dass der Mann die Frau des Bruders heiraten muss, weil der gestorben ist. Der Film hat also einen sehr melodramatischen Einschlag darüber, dass, jenseits vom Komplex des verpfuschten Lebens und der Schuld, außerdem eine schöne Liebesgeschichte erzählt wird. Und das passt wiederum zu den Pferden und dem Grünen, darauf wollte ich eigentlich hinaus: In den Wechselbezügen bekommt das sofort eine Bedeutungsdimension. Ich weiß genau, was Ihr mit dokumentarisch und ethnografisch meint – aber die Dinge sind daneben extrem genau aufeinander bezogen und man kommt sehr weit, wenn man sich genau anschaut, wie. Bei dem Gefängnis ist mir außerdem aufgefallen, dass das die ordentlichste soziale Anordnung ist.



Abb. 37: Das Gefängnis als Ort klar strukturierter Sozialität.

Ufer: Das mit dem Gefängnis aufgreifend und genau darauf bezogen, wie es in den Verzweigungs- und Verteilungsstrukturen eigentlich auseinandergeht: Im Gefängnis sind sie nun mal aufeinander bezogen, sind alle eingesperrt und es gibt Vorschriften darüber, was zu tun und zu lassen ist – da gibt es also einen gemeinsamen Horizont. Und der zerspringt dann wiederum an den scharfen Kontrastierungen, als es keinen gemeinsamen Bezugspunkt mehr gibt. Das kann man auch sehr schön daran sehen, wie planmäßig der Film einzelne Männer einfach auf halber Strecke hinauswirft – wie da einzelne Bewegungen einfach zu einem abrupten Halt kommen und nicht mehr weitergeführt werden und wo es dann tatsächlich so stark auseinandergeht.

Kappelhoff: Das sind dann die Episoden, die länger werden, oder?

Ufer: Genau; es gibt den Moment, in dem einige Episoden länger werden, aber andere schon auf der Strecke geblieben sind – das sind sehr klare Etappen, in denen der Film das entscheidet, manchmal richtiggehend brutal: Es gibt zum Beispiel den einen, der seine Papiere verloren hat und dann nur noch einmal aus der Zelle schauen darf. Es ist einerseits sehr brutal, wie der Film das macht, und

andererseits der Moment, in dem es einfach keinen Bezugspunkt mehr zwischen den Geschichten gibt. Dies nur nochmal, weil am Anfang der Gefängnisraum mit der versammelten Männergruppe gezeigt wird, der gewissermaßen den Ausgangspunkt bildet. Das ist an sich schon eine bemerkenswerte Konstruktion: dass das Eingesperrt-Sein gewissermaßen in diesem Zustand überhaupt erst einen gemeinsamen Horizont eröffnet und die Welt ansonsten nicht mehr vereinbar ist.

15.5 Eine antitotalitäre Weltbeschreibung: Angst und Sehnsucht

Lehmann: Das mit den geteilten Regeln finde ich einen sehr wichtigen Punkt: Ich glaube, was auch den Eindruck von Unruhe und Chaos vermittelt, ist, dass die verschiedenen Episoden nicht nach den gleichen Regeln ablaufen – es sind ganz unterschiedliche Formen von Welt, die da nebeneinanderstehen und eben, wie du sagst, nicht alle (melo-)dramatisch nach der gleichen Logik aufgereiht sind – es gibt welche, auf denen die Vergangenheit bleischwer lastet, aber auch andere Stränge, die gar nicht dasselbe Zeitverhältnis kennen, sondern anders gebaut sind. Und ich glaube, das ist das, was den Eindruck einer enormen Multiperspektivität hervorruft: Es gibt nicht das eine Gesetz, nach dem die Welt geordnet ist – obwohl es natürlich die Brutalität des Militärs gibt und die der Staats- bzw. Gesellschaftsordnung; das heißt aber nicht, dass sich die Geschichten dem alle in der gleichen Weise fügen. In gewisser Weise ist das also nicht totalitär – auch wenn das Totalitäre immer als ein Einspruch da ist.

Kappelhoff: Wenn man das vergleicht, habe ich den Eindruck, zwei Dinge gibt es da sehr deutlich: In den sozialen Konstellationen gibt es wiederum extreme Konstellationen, die tatsächlich nichts außer Angst hervorbringen; in der Anordnung, in der sie sich in dem Dorf verstecken oder nicht verstecken, geht es um nichts Anderes als ein existenzielles Dasein. Das Andere, was für mich ganz stark da ist, ist Sehnsucht; und ich glaube, was wir da jetzt doch in den Blick nehmen müssen, weil es so offensichtlich ist, ist, dass es die ganze Zeit um das Verhältnis zu den Frauen geht. Auch hier wird wieder andauernd die Möglichkeit bzw. Unmöglichkeit thematisiert, überhaupt eine Beziehung dazu haben. Damit fängt der Film ja auch mehr oder weniger an: mit dieser sehr eigenwilligen Variante von Pin-up in diesem Hochzeitsbild. Und wenn man sich naiv stellen will und an den Anfang geht, kann man sagen, dass die Grundbewegungen eigentlich die gleichen sind: Es geht um Männer, die zu ihren Frauen möchten. Das ist wie eine Akzeleration, die dadurch immer mehr verschwindet, dass Figuren hinausgeschmissen werden und die Episoden länger – dadurch werden immer weniger verfolgt, weil die an-

deren schon vorher auf dem Weg zu ihren Frauen gescheitert sind. Und die, die durchkommen, scheitern auch; eigentlich thematisiert der Film die ganze Zeit Varianten des Scheiterns, darin ist er unheimlich hart. Und das Verrückte ist, dass man ihn nicht so wahrgenommen hat – was das Ethnografische wieder ein bisschen relativiert –, als würden im Film Klischees von Türken und Kurden inszeniert. Stattdessen hat man sehr genau gesehen, dass er die extreme existenzielle Frage stellt, wie man in einer Welt mit so viel Ballast leben kann. Es wird sehr stark inszeniert, dass die Figuren nicht ausbrechen können – sie kommen aus dem Gesetz nicht heraus. Und jetzt bin ich wieder bei Angst und Sehnsucht: Die Sehnsucht ist eigentlich der Antriebspunkt, und gleichzeitig läuft sie immer wieder in eine Brutalität und Schwere hinein. Es wird mit einer unglaublichen Rabiatheit gezeigt, dass das einfach nicht geht.

Kilerci-Stevanović: Aber, um ganz kurz zum Ethnografischen zurückzukommen: Der Film macht für mich schon ein geografisches Netz auf: Es ist kein Zufall, dass wir uns in Mittelanatolien befinden – was durch einen *establishing shot* noch verdeutlicht wird. Der Film verortet uns also schon und bietet uns mit seinen Markierungen – keinen zeitlichen, aber örtlichen, von Mittel-, Südost- und Ostanatolien – sozusagen ein Bild des Anatolischen.

Stratil: Mein Beitrag schließt an das Zeitliche an: Was ich zu den Landschaften, über die wir gesprochen haben, sagen wollte, ist, dass man verschiedene Landschaften mit verschiedenen Jahreszeiten assoziiert. Und was ich dabei so spannend finde, ist, dass immer wieder gesagt wird, dass sie zurück ins Gefängnis müssen – was ja eine sehr klar gesetzte Zeit ist, die eigentlich immer wieder erzählt wird; das ist eine bestimmte Zeit, auch, wenn diese Zeit überhaupt nicht als solche wahrgenommen wird. Wir haben einerseits die Zeit des On-Leave-Seins, des Hafturlaubs, die für alle gilt – aber das ist nur etwas, das uns als Information gegeben wird. Dazu kommt das, was du gesagt hast: Man geht aus dem Gefängnis heraus und hat dann die Eigengesetzlichkeiten. Und das führt wiederum dazu, dass es verschiedene Landschaften gibt: Es geht ja nicht darum, dass wir durch die Jahreszeiten hindurchgehen, sondern darum, dass beispielsweise in der einen Geschichte Schnee sein kann, während wir in einer anderen in einer Erinnerung sind. Das sind also die ganz unterschiedlichen Gesetzmäßigkeiten, die dazu führen – und das ist das, bei dem ich den Anschluss gesehen habe – dass es immer wieder diese dokumentarischen Blicke auf Orte gibt, die sich aber in ganz unterschiedlichen Zeiten verorten. Diese Eigengesetzlichkeit führt also auch dazu, dass wir verschiedene Jahreszeiten sehen, die aber mit einer Bedeutung aufgeladen sind. Dabei hatte ich das Gefühl, das Auseinanderklaffen zwischen einer bestimmten narrativen Zeit und den zeitlichen Gesetzmäßigkeiten, nach denen diese Geschichten ablaufen, führt dazu, dass viele Bedeutungsebenen aufgemacht werden. Es fiel das Wort „parabolisch“ – ich glaube, es geht darum, dass man es nicht zu para-

bolisch liest, aber der Film das öffnet. Ich hatte das Gefühl, dass es auch sehr stark damit zu tun hat, wie die Zeitebenen von dem Film aufgemacht werden – gerade vor dem Hintergrund, dass die Zeitordnung des Gefängnisses eigentlich für alle die Gleiche ist, aber eigentlich nicht so wahrgenommen wird. Die Differenz zwischen der gleichgesetzten Zeit des Gefängnisses und den auseinanderlaufenden Zeiten der unterschiedlichen Geschichten scheint mir wichtig zu sein.

Grotkopp: Vielleicht daran anschließend: Ich glaube, es liegt daran, dass der Film eigentlich nie aus der Gefängniszeit herausgeht. Dieses Phänomen, Zeitlichkeit zu messen und verschiedene Gleichzeitigkeiten zu haben, kommt daher, dass die Narration eigentlich in der Gefängniszeit bleibt – dass sie den Raum zwar verlässt und sortiert, aber die Zeit gewissermaßen auf dem Weg zerkaut wird und eigentlich gar keine Rolle spielt, weil sie immer die Gefängniszeit bleibt. Es spielt keine Rolle, ob Sommer oder Winter ist.

Bakels: Diese entrückten Zeitbedingungen sind etwas, was ich auch noch nicht so ganz begreifen kann. Aber wir pendeln ja immer ein bisschen dazwischen, einerseits zu sagen, dass der Film überhaupt nicht konstruiert ist, andererseits aber immer wieder festzustellen, dass wir in der Diskussion an ganz viele Punkte kommen, wo sehr pointierte Kontrastierungen vorhanden sind. Und ich finde, dass das hier wieder dasselbe Spiel ist; einerseits haben wir diese vermeintlich diffusen Zeiten – du hast es so schön „Gefängniszeit“ genannt –, andererseits passiert aber mit der Form dieser Zeit sehr viel, der Film variiert andauernd dazwischen. Das hatte ich schon im Kopf, als du die Musik angesprochen hast, Hauke. Um das mal aufzunehmen und weiterzuführen: Es gibt ja nicht nur den Kontrast zwischen den flächigen Synthies und der organischen Musik, für die wir gerade keinen besseren Begriff als Folklore haben – auch da gibt es noch Stufen und Variationen. Zum Beispiel gibt es zwei Themen, die flächigen Synthies und noch ein zweites, das noch viel typischer für die 1980er Jahre ist, und zwar dieses Rappeln in Kombination mit einem Basslauf – das erinnert sehr an *Joy Division* und verortet den Film historisch sehr in den 1980er Jahren. Das heißt, es gibt nicht nur das Flächige und das Texturelle in der Filmmusik, sondern dazwischen wird abgestuft, variiert – und dann gibt es noch eine leitmotivische Struktur, weil sowohl das Bass- als auch das Synthie-Moment mindestens zwei oder dreimal im Film auftauchen. An der Stelle ist der Film absolut komplex – so komplex, dass ich auch nach dem ersten Sehen keine richtige Spur habe, um diese Variationen einzuordnen. Auf dieser Ebene müsste man noch genauer arbeiten. Aber nur, um den Gedanken von Matthias [Grotkopp] aufzunehmen: Auch da ist wieder das Doppelte drin, denn einerseits wird die Orientierung von einer kausalen Linearzeit herausgenommen, andererseits wird sie – ähnlich wie mit der Musik – zu einer Art Spiel, bei dem sehr viele Modulationen, Variationen und Wiederholungen möglich sind.

Kappelhoff: Ich glaube, dass der Film auf keinen Fall nicht absolut konstruiert ist; ich beziehe mich zwar eigentlich nicht auf Produktionsbedingungen als Erklärung, aber ich glaube, es hat tatsächlich damit zu tun, dass der Film sehr von der Montage aus gedacht ist, von der Anordnung des Materials. Und da ist er absolut konstruiert. Ich würde das mit der Zeit unter dieser Vorrede nochmal aufnehmen; denn für mich haben diese Kinder, die Landschaften und auch diese Art der Dörfer – wo mir durchaus auch das Wort ethnologisch einfällt – viel damit zu tun, dass die Art der Sozialität, die da auftaucht, aussieht, als wäre sie schon immer und ewig so gewesen – als würde man in eine Welt eintauchen, in der faktisch die ersten und die letzten Menschen dasselbe sind. Ich weiß nicht genau, warum das funktioniert und warum es so ist, aber ich glaube, es hat sehr viel damit zu tun, dass die inszenierte Art des sozialen Lebens, die dem Gefängnisleben entgegengesetzt wird, eine völlig andere ist und auch das Moment des Nicht-Entkommens beinhaltet – es gilt immer das gleiche Gesetz, das nicht aufhört, zu gelten. Das ist nicht romantisch gemeint, im Sinne der „guten alten Welt", sondern so, dass immer etwas Lastendes da ist, das an eine Urlast erinnert. Ich kann es nicht richtig fassen, aber ich glaube, man muss in den Oppositionen bleiben, die der Film selber aufmacht. Man sieht die Kinder und man weiß, wie sie weitermachen werden – das ist die Zukunft (Abb. 38). So, wie sie aufwachsen, wird es weitergehen. Da hat der Film für mich etwas richtig Erstickendes – es gibt keinen Ausweg und die Wege führen nicht hinaus.

Çetinkaya: Und wenn der Weg nicht hinausführt, dann muss man in Kreisen denken. Man hat das Gefühl, die Figuren bewegen sich zwar vorwärts, aber aus der Vogelperspektive würde man sehen, dass es eigentlich kein gerader Weg ist, sondern sie sich im Kreis drehen. Der eine benutzt den Zug und erreicht zwar seine Frau und seine Kinder, findet aber im selben Zug auch sein Ende; der andere verlässt das Gefängnis, hat aber die Papiere nicht und landet wieder woanders im Gefängnis. Und wieder ein anderer muss fünf Stunden durch dieselbe Schneelandschaft laufen und wieder zurück, in zwei Tagen.

Carter: Für mich hängt dieses Gefühl ganz stark mit der Körperlichkeit der Frauen zusammen: Sie sind immer sehr ruhig und sehr still. Man hat das Gefühl, wenn sie sich überhaupt bewegen, weinen oder singen sie; es sind keine Bewegungen, in die sie sich verwickeln, sondern sie sind einfach da. Man hat das Gefühl, dieses Moment des Nicht-mehr-herauskommen-Könnens liegt an ihnen – zumindest hängt er sehr stark an den Körpern der Frauen.

Kilerci-Stevanović: Auch die Frau zwischen den Generationen macht den Unterschied; Mütter sind andere Frauenkörper als die Jüngeren, als die Bräute – die sind wiederum die stillen, starren Schönheiten.



Abb. 38: Blicke hinter der Glasscheibe*.

15.6 Utopien, Möglichkeitsräume

Alakuş: Was mir außerdem aufgefallen ist, als wir über die Ernsthaftigkeit gesprochen haben: Ich finde, der Film hat auch, trotz des Düsteren und allem, was wir gesehen haben – der Schwere und dem Aspekt, dass die Figuren alle irgendwie im Gefängnis sind, egal, ob im Gefängnis selber oder in einer Welt des Gefängnisses – eine Art von Humor, die mir sehr gefällt, weil sie so trocken ist. Ob es der Freund im Gefängnis ist, der meint, er sähe aus wie ein Killer, dabei sei er das gar nicht, oder die junge Frau, die heiraten will und sich einen Mann aussucht, dem sie immer Süßes schenkt – das ist eine besondere Art Humor und auch so frech. Ich finde sowieso, damals in den 1960er, 1970er Jahren ist die türkische Frau noch ganz anders erzählt worden. Wenn ich mir die Frauenrollen dort ansehe, bin ich manchmal überrascht, wie emanzipiert sie wirken – das waren richtige Feministinnen, wie sie damals erzählt worden sind. Wenn ich mich hingegen heute umschaue, frage ich mich oft, was da passiert ist. Auch in dem Film hat er auf jeden Fall den Frauen etwas gegeben, einen Humor, der zwar irgend-

wie nebenbei ist, den man aber versteht, auch ohne die Kultur verstehen oder kennen zu müssen. Die Szene mit der jungen Frau fängt zum Beispiel mit den Briefen an – die meisten haben Sehnsucht nach ihren Frauen, und der Mann wirft die Briefe, und wie so kleine Pinguine schnappen sie danach – das ist die erste Szene, in der sich das entfaltet. Und im Grunde genommen steht nur der eine da, der eine ganz romantische Liebe mit der Frau als Pin-up-Girl haben will. Das ist die erste Szene, die sagt: Damit fängt das Ganze an.
Es gibt außerdem den Off-Text ganz am Anfang, als einer der Männer seitlich steht und man sich eigentlich noch im Film orientiert; das ist sehr typischer türkischer Kitsch, mit dem Hall auf der Stimme und der Stimme selbst voller Emotionen – da fallen mir andere Kindheitsfilme ein, die auch so synchronisiert sind, mit Hall, etc. – aber letztendlich ist es Güneys Handschrift, die da von der Sehnsucht des Mannes erzählt, aber auch von der Frau, die mit dieser Welt nicht klarkommt. Auch da ist also einer Frau eine Stimme gegeben worden, die absolut sagt, wo es hingeht, und wo er ganz alleine ist – das finde ich ebenfalls interessant.

Scherer: Gerade jetzt, wo nochmal der Blick auf das Bordell gelenkt wurde: Ich finde es sehr spannend, wie dort eine Spiegelstruktur aufgebaut wird, die über den Dialog und über die Nummern funktioniert. Dass der eine Mann in die Nummer 4 geht, weil sie ihn an seine Zellennummer erinnert; man hat also bei beiden staatlichen Institutionen das Gefühl, in ihnen – obwohl sich dort einerseits die staatliche Macht, andererseits die Geschlechterhierarchien am deutlichsten materialisieren – gibt es auch Schutzräume, sie garantieren auch Freiheiten. Zum Beispiel der Umgang der Prostituierten miteinander, die offene Kommunikation, etc. erinnert mich, weil ich mich dort mehr auskenne, an das Kino im Balkan aus der Zeit: Ich kann bei fast allen dissidentischen Filmen abzählen, welche Institutionen sie bedienen: Gefängnis, Irrenhaus, Krankenhäuser, Kindergärten, Internate – auch da sind es immer diese Ordnungsstrukturen, an denen sich die Gemeinschaften aufeinander beziehen oder einen Kommunikationsraum finden. Deshalb habe ich mir die Frage gestellt – weil ich mich in der Hinsicht im türkischen Kino nicht auskenne –, ob es dort etwas Ähnliches gibt: Ob also Orte wie das Gefängnis oder Häuser, in denen sich solche Machstrukturen manifestieren, eine Tradition haben oder ob das eher ungewöhnlich ist.

Kilerci-Stevanović: Die einzige Tradition, von der ich in dieser Beziehung weiß, sind diese Art Familienmelodramen, die immer in Häusern und Wohnungen passieren. Es gibt Internatsfilme oder Schulfilme in den 1970er Jahren; aber nicht so systematisch.

Kappelhoff: Jetzt, wo das angesprochen wurde: Ich finde schon, dass dieses Bordell ein extremer Kontrapunkt ist, weil da plötzlich alles möglich ist, was sonst

nie möglich ist: Es gibt Frauen, die sich ganz normal bewegen, wie Männer – ich meine physisch, sie haben einen Bewegungsspielraum und erstarren nicht sofort, nur weil sie im heiratsfähigen Alter sind. Auch für den Mann ist es eine sehr einfache Geschichte; was da gezeigt wird, ist doch eigentlich eine Art Utopie, eine Begegnung, die völlig unkompliziert ist. Und das Gegenstück dazu sind die unendlichen Komplikationen, bei denen die Leute auf dem Weg ins Glück erfrieren.

Kilerci-Stevanović: Aber das ist zum Beispiel ein Raum, den wir aus den Filmen der Türkei sehr gut kennen: genau dieses Bordell und diese kleine Räumlichkeit.

Alakuş: Es gab auch ein paar Jahre, in denen viele Filme immer diese Geliebte, die Beziehung zu einer Prostituierten und die damit einhergehende Sehnsucht thematisieren; das war ein paar Jahre lang beliebt. Irgendwann haben dann einige begriffen, dass das kein Familienfilm mehr ist und dann hat sich das wieder verändert – aber es gab jahrelang Filme, in denen ein verheirateter Mann sich in eine Frau verliebt, die eigentlich Prostituierte ist. Und da gab es immer eine Sehnsucht – meistens natürlich von Männern erzählt und dann von tollen Schauspielerinnen gespielt. Das hat auch seine Tradition, daran kann ich mich noch sehr gut erinnern. Genauso gab es aber auch Filme, die in diesen ländlichen Gegenden starke Frauen gezeigt haben, die ständig gegen Mächte von Männern oder gegen die Natur ankämpfen mussten – auch das ist eine Tradition, dass die Kleinsten in der Gesellschaft so große Kämpfe durchlebt haben.

Kilerci-Stevanović: Das habe ich vorhin versucht, mit dem Begriff „Dorffilm“ zu bezeichnen; ich weiß nicht, wie man sie sonst benennen kann – auf Türkisch bedeutet das „Dorffilm“.

Alakuş: Das ist auch Tradition; aber ich finde, es erinnert auch ein bisschen an den Umgang mit der traditionellen Küche; manche Leute fahren explizit ins Dorf, um die tolle Volksküche serviert zu bekommen. Und in Istanbul gab es vor zehn Jahren eine Art Tradition, eine neue Sorte Restaurantketten, bei der ältere Frauen in Trachtenkleidung „ausgestellt“ wurden, die Teigware herstellten, mitten in der Einkaufsstraße im Schaufenster.

15.7 Die humanistische Dimension des Autorenkinos

Kappelhoff: Ich weiß nicht, ob man es damals gesehen hat, dass das Frauenthema so zentral ist – ich glaube aber schon. Es wurde mit Sicherheit nicht so wahrgenommen, als „seien die Leute so“; es wurde nicht so weggeschoben, sondern schon sehr stark als etwas wahrgenommen, das allgemein ist und nicht das besondere Problem einer traditionellen Gesellschaft. Mir geht es dabei gar nicht so

sehr um politische Korrektheit, ich will auf etwas Anderes hinaus: Der Film wird ja doch irgendwann sehr allegorisch, am stärksten natürlich mit diesem Gang durch den Schnee – womit wir bei den romantischen Bildern sind. Aber das Erfrieren, mit dem alle Bewegung zum Ende kommt – es geht doch wirklich die ganze Zeit darum, dass die heiratsfähigen Frauen sich nicht oder kaum bewegen können.

Kilerci-Stevanović: Und in der Bewegung sterben: Sobald sie sich bewegen, erfrieren sie oder werden erschossen.

Kappelhoff: Aber darauf wollte ich nochmal hinaus: Das ist kein Blick, der impliziert, dass es um eine traditionelle Gesellschaft geht, in der das einfach so ist.

Carter: Überhaupt nicht; es wirkt eher so, als wäre der türkische Film jetzt im Autorenkino angekommen. Das war ungefähr die Vorstellung und so habe ich das auch in Erinnerung. YOL hatte auf einmal einen Status als „der" politische Film schlechthin.

Kilerci-Stevanović: Trotzdem gibt es auf der Dialogebene oft eine Erklärung zu Traditionen – was dann wieder zum Gesetz wird: „Die Tradition sagt mir, dass ich dich jetzt heiraten muss" – das ist genau die Tradition, bei der man ein Bild von ihnen haben kann. Trotzdem gibt es diese Information auf der narrativen Ebene – es gibt immer die ortsgebundenen, traditionellen Gesetze.

Kappelhoff: Dem würde ich aber das nicht entgegenstellen; ich glaube, in die Richtung kann man das auflösen, ohne dass wir es jetzt im Gespräch können – denn dabei müsste man nochmal genau zeigen, wie das, was wir spontan wahrnehmen, als unterschiedliche Zeiten dargestellt wird, die damit konfrontiert werden. Ich glaube, dass das Gesetz, das da auftaucht und immer wieder als Tradition oder Ähnliches angesprochen wird, wirklich damit zu tun hat, dass es eine Sehnsucht nach Veränderung gibt, die aber nicht zum Zuge kommt. Und darin wird der Film allgemein; darin geht es nicht nur um eine Gesellschaft, die in ihrer Tradition erstarrt, sondern wird sehr allgemein: Es ist gewissermaßen ein Kampf gegen eine Zeit, die nicht aufhört, aus der Vergangenheit hineinzureichen. Es gibt bestimmte Lasten, wie den Winter, den Schnee – als wäre Vergangenheit etwas, das einen nicht loslässt; deshalb gibt es auch die vielen Kinder: Die wollen alle in einer Weise leben. Außerdem gibt es die Schneedecke, die sich auf alles legt und immer Tradition heißt: Gesetz, Regel, Militär.

Carter: Ich glaube, das kann man ziemlich gut an der Geschichte im Schnee sehen – bei der man nie weiß, ob er sie jetzt erschießen wird, sondern das Gefühl die ganze Zeit ein bisschen schwebt. Letztendlich ist für ihn der einzige Ausweg, sie nach Hause zu tragen, als sie schon tot ist (Abb. 39) – das ist ein unheimliches

Paradox, mit dem man da konfrontiert wird. Aber er will da heraus; das wird für mich in der Sequenz ganz stark thematisiert.



Abb. 39: Einen toten Körper retten*.

Brückner: Mein Eindruck ist, dass die Gesetzmäßigkeiten immer durch so ein komisches Nicht-Zusammenpassen von Dialog, emotionalem Ausdruck und Handlung unterlaufen werden. Es gibt die eine Szene, in der er sich von der Familie verabschiedet, bei der die Frau gefangen war; da sieht man den sehr harten Dialog des älteren Mannes ihm gegenüber, der sie von jetzt an als Feinde bezeichnet, aber trotzdem gibt es, von außen betrachtet, nur respektvolle Gesten. Das Gleiche passiert mit der Frau: Es gibt die durchaus liebevolle Waschung, aber trotzdem eine Anklage und diese gewisse Brutalität. Es passt also immer irgendetwas nicht zusammen und das ist in sich mit dem Schauen der Toten – bei dem man weiß, dass sie die Toten erkennen, es aber nicht gezeigt wird. Da ist immer ein seltsames Missverhältnis.

Dazu kommen die Kinder: In dem Moment ist der Blick des Kindes – und ich glaube, das findet man an vielen Stellen – der Antrieb für eine Handlung; einmal ist es der Blick des Sohnes auf den Vater, der ihn dazu bringt, die Frau zu retten. Es

ist an mehreren Stellen so, dass die Kinder auf eine Art und Weise den Antrieb darstellen.

Kappelhoff: Ich will das nicht zu sehr traktieren, denn an den Stellen bekommt der Film doch etwas sehr Allegorisches. Je länger der Film geht, desto mehr nehmen die Kinder eine Position ein, in der gezeigt wird, dass da immer noch eine Sehnsucht ist, die weiter geht als das, was da ist, es aber letztlich nicht kann. Ich finde die Gestalt, die der Sohn schließlich annimmt, sehr faszinierend; er wird plötzlich wie ein Monument, das da in der Schneelandschaft steht – ich will es nicht qualifizieren. Ich finde, dass der Film an vielen Stellen sehr allegorisch wird, und ich möchte das nochmal drehen und auf Ayşe Polats Film DIE ERBIN (D / TR 2013) zu sprechen kommen. Der ist sehr explizit bei der erinnernden Berlinerin, die in ihre Heimat zurückfährt – und auch da gibt es einen Frauenmord, der nicht begangen wird, was dann plötzlich das eigentliche Verbrechen ist – eine Schandtat, ähnlich wie die des Mannes, der einfach wegfährt – daran musste ich die ganze Zeit denken. Irgendwie ist das für mich der Versuch, den Konflikt nochmal aufzubrechen; denn in YOL öffnet sich nichts, da sind die Kinder einfach da – und deswegen sind sie unglaublich wichtig –, aber sie haben eben keine Zukunft, die den Schnee hinter sich lässt. Deswegen wollte ich nochmal ganz kurz darauf zu sprechen kommen: Denn ich glaube nicht, dass ich falsch liege, und dass das ein sehr expliziter Bezug auf YOL ist – wenn es die Erinnerung der Tochter an einen Vater gibt, der in Ungnade fällt und seine Reputation verliert, weil er den Ehrenmord nicht vollzieht. Ich wollte diesen Bezug nochmal ins Spiel bringen, weil es ja auch da nicht einfach um eine gesellschaftliche Realität geht.

Ich sage es nochmal anders: Ich finde, bei YOL ist es so, dass es, je allegorischer er wird – und das wird er zum Ende hin immer mehr – immer weniger einen Ausweg gibt und er stattdessen wie ein Leidensgemälde wirkt; wie ein Martyrium, aus dem es keinen Ausweg gibt. Deswegen habe ich das angesprochen: Man muss einen neuen Film machen, um dort herauszufinden.

Und man kann das gar nicht genug betonen – ich finde es immer sehr schwierig bei dem Thema –, dass man es zu sehr als ein kulturelles Problem betrachtet. Man hat den Film damals sehr allgemein wahrgenommen, als etwas, das uns alle hier betrifft, egal, ob wir in Frankreich oder in Deutschland wohnen. Daher mein Versuch: Ich hatte das Gefühl, bei Ayşe [Polat] geht es stärker um die Vergangenheit als darum, etwas über das Problem der Kurden zu sagen. Es geht in dem Film nicht so sehr darum, zu sagen, was das für eine Gesellschaft ist, sondern zu sagen, was man für ein Verhältnis zu Vergangenheit hat – wie es eigentlich, im Verhältnis zu Vergangenheit, eine Öffnung zur Zukunft geben kann; wie man das wertschätzen und trotzdem loslassen kann, darauf wollte ich hinaus.

Alakuş: Es gibt auch keine Vorbilder, die vorleben, wie man ausbrechen kann; alle sind gefangen und somit ist es für die Kinder natürlich auch schwierig – dann fügst du dich eben, wenn du erwachsen wirst.

Carter: Um das mit dem ethnografischen Aspekt zu klären: Ich meinte überhaupt nicht, dass der Film sich etwas Fremdes ansieht, sondern nur die Annäherungsweise der Kamera an die Figuren. Da ist eine Neugierde da und der Wunsch, sich den Figuren und dem Material anzunähern, damit man sieht, was dabei alles möglich ist. Und dann erfährt man eben, dass da sehr wenig möglich ist; dass es keine große Perspektive gibt für die Zukunft.

16 Schluss/Gespräch: Filmesehen und Filmemachen

Nach unserer Diskussion zu YOL (Yılmaz Güney / Şerif Gören, TR 1982) haben wir uns zu einem Abschlussgespräch zusammengesetzt, um die verschiedenen Stränge unserer Unterhaltungen noch einmal aufzugreifen und, wenn möglich, zusammenzubinden. Wie das ganze vorliegende Buch verfolgt auch dieses letzte Gespräch allerdings nicht den Anspruch, alle offenen Fragen endgültig zu klären. Eher versteht es sich als eine Zustandsbeschreibung, als ein Blick in den Status quo der Auseinandersetzung auf dem kulturellen Feld, das mit dem Begriff des „deutsch-türkischen Kinos" bezeichnet ist – soweit man sich im Einzelnen auch von dieser Bezeichnung entfernt haben mag.

16.1 Anknüpfen, Anfangen

Lehmann: Ich glaube, ein ganz wichtiger Punkt für uns sind die unterschiedlichen Anknüpfungspunkte, die so ein Film eröffnet. Man kann ihn auf ganz unterschiedliche Weise sehen und man kann das zum Beispiel an der Frage nach den Frauenfiguren sehen. Daraus wird dann potenziell ein Problem, was sich auf eine Weise fortpflanzt und jemanden vielleicht dazu nötigt, etwas Anderes daraus zu machen. Der eine Strang ist also, was eigentlich die Anknüpfungspunkte im Film oder in anderen Dingen sind, die sich dazu anbieten, etwas Anderes daraus zu machen. Und dann gibt es noch eine Frage, die gestern dadurch aufkam, dass Hermann [Kappelhoff] die Frage nach dem Grund für das Medium Film im Unterschied etwa zum Schreiben aufgeworfen hat – warum man also einen Film macht und kein Buch schreibt –, was es ist, das man mit einem Film, aber nicht mit einem Buch machen kann. Das sind für mich die Ergebnisse der Fragen von gestern und heute, von denen ich glaube, dass wir sie vielleicht nochmal als Grundlage nehmen können, um darüber zu sprechen.

Kappelhoff: Ich will nochmal etwas aufgreifen, von dem ich es schade fände, wenn es untergeht: Ich habe daran gedacht, dass wir das eigentlich an allen drei Tagen angerissen haben. Das ist vielleicht ein bisschen albern, aber es war tatsächlich bei allen drei Filmen präsent – bei deinem Film, Buket [Alakuş], vielleicht von einer anderen Seite am stärksten – aber bei dem Migrantenepos [BLOOD IN BLOOD OUT, Taylor Hackford, USA 1993] hatten wir deutlich herausgearbeitet, dass es eine MEAN STREETS-Konstellation (Martin Scorsese, USA 1973) ist. Bei der ersten Woche muss ich nochmal überlegen, wie stark wir es da hatten – aber irgendwie war dieses

https://doi.org/10.1515/9783110990690-016

Thema die ganze Zeit da. Und bei dir war das sehr stark, was ich die Almodóvar-Seite des Films [ANAM, Buket Alakuş, D 2001] genannt habe – da geht es immer wieder sehr darum, die Kräfte der Frauen zu thematisieren.

Lehmann: Ich glaube, das sind die beiden Punkte: Einmal die Frage, wo man anknüpft, wenn man über eigene Filme, eigene Figuren nachdenkt, wo das herkommt – und warum es die Dringlichkeit gibt, einen neuen Film zu machen. Und auf der anderen Seite die Frage, warum man einen Film machen muss und nicht etwas Anderes. Das sind also die beiden Seiten der Frage, was der Film gewissermaßen soll. Aber wahrscheinlich sind die Fragen so noch zu allgemein, um sie zu beantworten.

Çetinkaya: Nun ja, erstmal erreicht ein Film einfach viel mehr Leute – wenn man ein Buch schreibt, ist die Voraussetzung, lesen und schreiben zu können. Viele Leute in Anatolien sind Analphabeten oder können sich keine Bücher leisten – die meisten haben es noch nicht mal geschafft, zur Schule zu gehen. Und bei dem Medium Film erreicht man viel mehr Leute – seine eigenen, aber auch andere. Ich habe dabei immer das Bild von einem Dampfkessel im Kopf, in dem es rumort, wie in der Gesellschaft, und der Film ist eine Art Katalysator, der einen kleinen Luftschacht hat und ein bisschen Dampf herauslässt. Wie ein Indianer, der Rauchzeichen macht, weil er hofft, dass jemand sie sieht und zur Rettung heraneilt, weil er denkt, dass es brennt – oder dass eigene Leute selber nochmal überlegen, was eigentlich los ist und ein bisschen selbstreflexiv an Sachen herangehen. Es geht ein bisschen darum, ein Zeichen nach außen zu senden – die sind alle so gefangen, auch in sich selbst. Wenn ich in einem Kreis lebe, weiß ich das ja nicht – aber wenn ich ein Medium nehme und draufschaue, kann ich vielleicht in der Interaktion mit dem Bild eher abstrahieren und über meine eigenen Fehler nachdenken. Es geht auch darum, in den Dialog mit sich selbst zu treten, erst dann kommt man in einen Diskurs. Dort sind alle so gefangen; alles ist irgendwie determiniert, es gibt keinen Ausweg. Alle wissen zum Beispiel genau, dass der kleine Sohn desjenigen, der umgebracht worden ist, irgendwann groß werden und dann denjenigen suchen und erschießen wird.

Kappelhoff: Aus meiner Sicht sind die Dinge, die du gesagt hast, gewissermaßen ein Musterbeispiel für das, was wir als These behaupten: Diese Art von Aneignung populärer und durchaus schwerpunktmäßig amerikanischer Kultur, um überhaupt irgendetwas über sich zu sagen. Das sind also – ich rede jetzt bei dir, Serkan, von ROCKY (John G. Avildsen, USA 1976) und den sonstigen Anleihen – die Formen, in denen ich über mich rede: indem ich diese Dinge aneigne und sie auf mich beziehe. Das ist auch ganz logisch, denn ehrlich gesagt ist das meiste von dem, was wir erleben, eine Vielzahl von Medienrealitäten – das ist zwar ein unpassendes Wort, aber mir fällt momentan kein anderes ein. Und wiederum eine Qualität dieser Filme

und fiktionalen Figuren ist, dass sie sich eignen, um anhand von ihnen über mich nachzudenken.

Alakuş: Das meiste sind ja auch Projektionen und Vorbilder, die eine gewisse Sehnsucht ausdrücken. Auf die Frage, warum das Medium Film gewählt wird: Das, was du gesagt hast, stimmt – aber es ist gleichzeitig auch die einzige Möglichkeit, alle Kulturen und Sprachen zu erreichen, ohne alles mit Untertiteln zu versehen. Ich finde, YOL funktioniert auch so; ich würde unterstellen, dass man auch ohne Untertitel einigermaßen verstände, wo die Reise in dem Film hingeht. Das Tolle am Medium Film ist, dass man im Grunde genommen die Sprache gar nicht nur bedient, um Informationen zu geben – denn das ist langweilig –, sondern, um andere Ebenen einzufügen. Und das ist eigentlich das Spannende: Man begegnet innerhalb dieses Mediums auch Charakteren und Menschen, denen man im normalen Leben eigentlich nicht begegnet. Das kann Rocky sein, das kann eine Figur wie Wanda sein oder auch Mahmud aus THE INFIDEL (Josh Appignanesi, UK 2010). Man ist ein, zwei Stunden in einem dunklen Raum und einfach nicht man selbst, sondern die Figur. Das finde ich faszinierend, auch als Geschichtenerzählerin; ich selbst mache, während ich über die Figuren nachdenke, diese Reise und lerne die Figur kennen und erzähle es anderen weiter. Man unterhält also andere Menschen und das ist für mich das Besondere an dem Medium Film. Beim Bücherschreiben verlässt man sich nur auf Worte; das können viele Schriftsteller, aber trotzdem ist es etwas Anderes. Genauso bei der Fotografie, da ist der Augenblick so fest. Und in den Film kann man noch so viel Zauber hineinlegen.

16.2 Magie, Traum, Inspiration: Warum Filme?

Kappelhoff: Was meinst du mit Zauber?

Alakuş: Ich behaupte mal, dass wir uns in unseren normalen Begegnungen in einem Raum nicht besonders gut kennenlernen – aber in den ein, zwei Stunden, in denen ich eine Geschichte im Film erzähle, gibt es eine Begegnung, die viel intensiver ist. Es hat eine Magie, dass man sich in Darsteller verliebt, die man normalerweise zwar trifft, ohne aber bereit zu sein, sich so zu öffnen – diesen Zauber kann der Film bewirken: dass du dich in jemanden verliebst, mit jemandem Sex hast, dich mit jemandem streitest oder ihn abgöttisch hasst, dich vor ihm ekeln kannst – all diese Gefühle kann der Film bewirken.

Çetinkaya: Das kann doch aber ein Buch eigentlich auch, oder?

Alakuş: Die Wirkung kann natürlich genauso erlebbar sein; aber ich habe das Gefühl, dass der Film das Fühlbare noch näher beschreibt. Wahrscheinlich würde

mir ein Theaterregisseur da widersprechen – aber im Film ist es eben so, dass man viel verwenden kann. Als Filme-Erzähler kann man magische Dinge benutzen, die ein Schriftsteller nun mal nicht benutzen kann, weil er nur Worte hat. Ich kann es auch nonverbal, unterirdisch, und viele Dinge verwenden, indem ich zum Beispiel einen Ton, das Bild, einen Dialog oder das Licht anders setze – da kann ich so viel manipulieren und lügen, was als Schriftsteller nicht so einfach ist. Ich meine mit Magie auch das, was man vielleicht ein bisschen aus Träumen kennt: Es geht darum, die Konstellation und Reihenfolge von Bildern in eine Dynamik zu stellen und auch Gefühle ganz anders anzusprechen, auch ursprüngliche Gefühle. Das schafft man mit Literatur natürlich auch, da schafft man ganz andere Sachen – aber die Bilder im Film sind auf eine gewisse Art ursprünglicher. Deswegen sprechen wir vom „Magischen" – wenn auf einmal etwas entsteht, was man eigentlich gar nicht beschreiben oder in Worte fassen kann, ein Gefühl, etc.

Lehmann: Ist das vielleicht auch das, woran man anknüpft, was eine Idee ist, von der man ausgeht, wenn man einen Film macht? Geht man dann von so etwas aus, einem Gefühl oder einer Unbeschreibbarkeit, einem Bild? Das wäre ja genau das, was ein bisschen diese Unschärfe hätte.

Kappelhoff: In meinem ersten oder zweiten Semester habe ich ein Pasolini-Seminar gemacht und dafür auch Texte von Pasolini gelesen; und in einem Text tauchte das Wort „onirisch"[1] auf – ich weiß bis heute nicht genau, was das heißt, aber es steht, soweit ich weiß, sinngemäß für magisch/ursprünglich. Und bei der Frage „Was ist die besondere Qualität des Films?" taucht dieses Wort auf; sinngemäß geht es um eine im nichtsprachlichen Raum aufgehobene Kraft – auch, wenn das wahrscheinlich eine sehr eigenwillige Übersetzung ist.

Kilerci-Stevanović: Es ist griechisch; „Onira" bedeutet „Traum".

Kappelhoff: Ach ja, genau. Aber es geht auf jeden Fall in die gleiche Richtung, mehr wollte ich gar nicht sagen. Es geht genau darum, dass man nicht weiterkommt, dass man an dieser Stelle immer wieder zu den Worten zurückfindet und sie nicht wirklich ersetzen kann. Und mich würde natürlich interessieren, was das ist.

Alakuş: Ich glaube, das ist absolut individuell. Es gibt diesen großartigen Roman, *Das Parfum*[2], den alle gelesen haben – und dann gibt es noch den Film [DAS PARFUM – DIE GESCHICHTE EINES MÖRDERS, Tom Tykwer, D / SPAN / USA 2006], zu dem es unterschiedliche Meinungen gibt: Manche spüren dabei überhaupt keine Magie

1 Pier Paolo Pasolini: Das „Kino der Poesie" [1965]. In: Peter W. Jansen / Wolfram Schütte (Hg.): *Pier Paolo Pasolini*. München / Wien 1985, S. 49–77, hier u. a. S. 51.

2 Patrick Süskind: *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*. Zürich 1985.

oder können den Geruch nicht wiederentdecken, den sie im Buch noch riechen oder fühlen konnten. Es wird also individuell genommen oder gesehen; manche lesen Romane und finden es schwieriger, daraus eine Adaption zu machen, weil es um die Essenz geht – dessen Seele und Herz einzufangen und in einen Film umzusetzen; manche werden davon betroffen und manche fühlen eben nichts. Die Mittel im Film sind einfach vielfältiger als im Roman, würde ich als Regisseurin sagen – aber ich denke, Schriftsteller sehen das wieder anders, weil es da mit anderen Worten ausgeschmückt wird. Es ist also nicht besser oder schlechter, sondern einfach ein anderes Medium.

Çetinkaya: Aber man muss sich auch mal überlegen, wie Filme in der Zeit geschaut worden sind. Ich habe das noch mitbekommen: Im Dorf hatte nicht jeder einen Fernseher und eine Antenne – es gab eine Dorfkneipe im weitesten Sinne und wenn man Glück hatte, gab es dort einen Farbfernseher. Dort hat sich dann die ganze Dorfgemeinschaft versammelt und zusammen einen Film angeschaut. Und bei Filmemachern ist es wie bei einem Künstler, der Bilder malt: Er möchte auch gesehen werden. Ich habe TIGER [TIGER – DIE KRALLE VON KREUZBERG, Murat Ünal / Serkan Çetinkaya, D 2006–2010] ja auch nicht für mich gemacht – dann hätte ich es nicht auf YouTube hochgeladen. Ich wollte, dass es anstößt, weil ich in der Figur etwas sehe, von dem ich dachte, dass es vielleicht auch bei anderen funktioniert. Auch Yılmaz Güney möchte gesehen werden; deshalb macht er einen Film, inklusive der ganzen Anstrengungen, die auch gefährlich sind – mit versteckten Botschaften, Abnahme durch die Zensur usw. Das war ja in einer kritischen Zeit; und wenn etwas mit so viel Mühen verbunden ist, wollte er natürlich schon, dass es gesehen wurde, vielleicht sogar von den eigenen Menschen, die er porträtiert. Und die erreicht man eben am besten über eine Videokassette, die man nur einschieben muss, um die Botschaft loszutreten.

Kappelhoff: Das wäre also ein Beispiel für Community-Bildung qua Film.

Çetinkaya: Und wenn man gemeinsam einen Film schaut, entstehen wirklich schöne, intensive Gefühle, selbst wenn man sich nicht kennt.

Alakuş: Es ist ja auch so, dass Filmkultur – wie man Filme schaut – auch immer sonderbar ist. Bei diesen Outdoor-Screenings gibt es zum Beispiel ganz oft zwischendrin eine Pause bei längeren Filmen – was wir wiederum überhaupt nicht kennen, es sei denn, der Film ist vielleicht 13 Stunden lang. Und in Frankreich oder Großbritannien werden Kinder wiederum so erzogen, dass sie schon sehr früh in nicht unbedingt jugendfreie Filme gehen. Verschiedene Kulturen haben also verschiedene Bräuche für das Filmschauen.

Gronmaier: Ich bin an diesem Zauber und der Magie hängengeblieben; ich habe das Gefühl, die Worte tauchen ständig auf. Ich denke dabei sofort an den

Zauberer/Magier – hatte aber den Eindruck, dass Ihr euch selber nicht als Zauberer oder Magier bezeichnet – die sozusagen mit Tricks intentional das Publikum beeinflussen. Du hattest es mit dem Wort „lügen“ ein bisschen erwähnt; aber es geht bei euch, glaube ich, nicht darum, Tricks intentional zusammenzubauen, um jemanden damit zu täuschen. Es geht doch eher darum, dass Ihr selber von den Bildern, die Ihr erst noch produzieren wollt oder werdet, verzaubert werden wollt. Habe ich das richtig verstanden? Es geht um etwas Anderes als Einfluss nehmen, darauf wollte ich ein bisschen hinaus.

16.3 Auftauchen in der Welt: Welche Rolle spielt das „Deutsch-Türkische“?

Kappelhoff: Ich würde gerne nochmal versuchen, zu dem zurückzukommen, was wir gemacht haben und auch, wie das für uns war – das ist zwar etwas albern für die Abschlussdiskussion, aber manchmal lohnt es sich trotzdem. Das können wir auch selber beantworten – ich glaube, man kann die Frage schlecht einfach an euch weitergeben. Aus unserer Sicht war der Ausgangspunkt dieser Idee, dass wir filmanalytische Gespräche mit Leuten führen wollten, die selber Filme machen, audiovisuelle Bilder machen oder die Ideen für Figuren entwerfen, etc. Und in diesen Gesprächen hofften wir, etwas darüber zu erfahren, wie sehr im Grunde das Filmemachen mit dem Filmesehen verbunden ist. Ich finde, im Konkreten sind wir auch immer wieder darauf gekommen; und zwar nicht im Sinne von Einfluss – ich finde, das ist ein sehr großes Wortbild – sondern durchaus im Sinne von Auseinandersetzung, Aneignung; vielleicht auch in einem schroffen Sinne dessen, was wir vorhin nochmal angesprochen haben: dass der Film zwar gemacht wurde, man aber eigentlich sofort einen anderen machen, weitermachen muss.

Für mich waren überraschend viele Dinge so, wie wir es ein Stück weit erwartet haben. Was für mich jedoch weiterhin offen ist, ist die Frage des „Deutsch-Türkischen“ – weil ich immer mehr merke, dass das eine historische Frage in dem Sinne ist, dass in dem Moment, in dem man sich nicht mehr darüber definiert, etwas zu Ende ist. Aber es gibt durchaus eine Zeit – und manchmal sieht man das auch in euren Filmen noch, oder ganz deutlich in deiner Figur, Serkan –, in der es noch darum geht, etwas sichtbar zu machen; zu behaupten, dass es da ist und in diese Medienwelt hineingehört. Denn unsere Welt ist nichts anderes als eine Medienwelt, und wenn man auftauchen will, muss man das in dieser Welt tun. Und damit man auftaucht, muss man irgendwie in seiner Besonderheit hörbar sein – und diese ist nun mal, dass die Eltern aus der Türkei kommen und die eigene Verwandtschaft so und so lebt. Das ist ja ein Teil dieser Filme – bei dir ist

es in ANAM ganz stark, bei dir, Serkan, in der Figur, und bei Ayşe Polat vielleicht am stärksten in AUSLANDSTOURNEE (Ayşe Polat, D 1999).

Das sind von unserem Projekt aus die zentralen Fragen, die für mich – das ist nur mein Eindruck – am ungeklärtesten geblieben sind. Denn einerseits habe ich ganz viele Hinweise darauf bekommen, dass man nicht einfach sagen kann, die Kategorie sei falsch, weil man sonst zum Beispiel Tiger nicht verstehen kann, da es da um dieses Behaupten geht – und ich glaube, auch bei Buket geht es öfter mal um das Behaupten einer eigenen, besonderen Perspektive, die Anspruch erhebt, im deutschen Fernsehen, im deutschen Kino aufzutauchen. Das ist nur mein Eindruck und vielleicht können wir alle ein bisschen über diese Eindrücke reden – ich habe es jetzt so formuliert, weil das unsere Fragestellung war, aber von euch muss das nicht so formuliert werden.

Ich glaube, dass die Zuschreibungen hier einfach ein extrem politisches Problem aufgreifen. Ganz platt in dem Sinne, dass wir auch selber naiv damit umgehen: Als wir unsere ersten Gespräche geführt haben, hat Nazlı [Kilerci-Stevanović] uns regelmäßig korrigiert, dass es keinen „türkischen Film“ gibt, sondern nur Filme aus der Türkei.[3] Es hat sehr lange gedauert, das zu lernen. Und bis man alle Dimensionen von dem verstanden hat, was in der Türkei schwierig ist, hat es auch gedauert; jetzt habe ich das endlich gelernt, wir treffen uns hier, und auf einmal bekomme ich das Gefühl, dass es doch nicht ganz so einfach ist. Irgendwie hat alles damit zu tun – und ich finde, alle Diskussionen haben Beispiele dafür geliefert – dass das ein berechtigtes Thema ist. Vielleicht ist der Begriff „deutsch-türkisches Kino“ immer noch falsch – aber es ist trotzdem etwas, was zumindest in einer bestimmten Zeit eine bestimmte gesellschaftliche Position sichtbar machen wollte.

16.4 Mit den Zuschreibungen umgehen

Çetinkaya: Ich finde auch Begrifflichkeiten wie „migrantischer Hintergrund“ seltsam; es gab zu einer bestimmten Zeit diesen Wechsel und plötzlich gibt es ein Wort wie „migrantisch“ oder „deutsch-türkisch“, das einfach feststeht – ohne, dass man weiß, was man damit machen soll.

Kappelhoff: Dann musst du uns aber erklären, warum du Tiger gemacht hast – denn Tiger geht ja gewissermaßen mit seinem Migrationshintergrund hausieren.

Çetinkaya: Absolut. Aber das ist für mich kein Widerspruch – es ist mehr eine Persiflage auf diese Proleten. Ich wollte dieses Klischee einfach aufnehmen und

3 Vgl. Savaş Arslan: *Cinema in Turkey. A New Critical History*. Oxford / New York 2011.

damit ein bisschen spielen, aber was jeder darin sieht oder nicht sieht, überlasse ich ihm selber. Das war mein eigener Ansatzpunkt: Ich hatte meine eigenen Freunde der Art, fand sie auf eine Weise beeindruckend und sympathisch und habe auch ein paar Dimensionen darin gesehen. Tiger ist sozusagen eine Satire von diesen Menschen, die ich gesehen habe und widerspiegeln möchte. Aber die Spiegelung sollte von Anfang an real wirken und nicht den geringsten Hauch von gespielter Comedy haben – deswegen hat die Figur auch ihren eigenen Namen. Unabhängig davon kann ich aber trotzdem ein Problem mit dem Begriff haben, das ist für mich kein Widerspruch. Für mich ist eben die Begrifflichkeit des Migrantentums schon problematisch – und deshalb habe ich, auf der höheren Ebene, auch ein Problem mit der Formulierung „deutsch-türkisch". Noch ein Beispiel: Mit 17 Jahren musste ich plötzlich zum Landeseinwohneramt, ich brauchte eine Aufenthaltsgenehmigung. Plötzlich steh ich morgens auf und hab ein Problem, steh in der Schlange für das Ausländeramt mit allen anderen, die gerade erst angekommen sind. Dann bekomme ich, nachdem ich die unbefristete Genehmigung bekommen habe, pünktlich zu meinem 18. Geburtstag Post vom Kreiswehrersatzamt – Erfüllung meiner staatsbürgerlichen Pflicht als Deutscher. Es ändert sich immer wieder: Heute denke ich so, dann wieder ist mir die Bezeichnung „deutsch-türkisch" völlig egal und ich will nur deutsch genannt werden – und das passiert in Interaktion mit der Gesellschaft, die mich umgibt, je nachdem, wie diese oder jene Politik mit mir umgeht. Jahrelang habe ich überhaupt nicht über das „Deutsch-Türkische" nachgedacht – und dann passiert wieder etwas, bei dem ich mir auf einmal Gedanken machen muss, was meine Herkunft eigentlich für mich bedeutet; und das sind oft Sachen, die nicht von mir ausgehen, sondern von meinem Umfeld. Das Thema kommt einfach immer wieder auf mich zu, ich will mich damit gar nicht auseinandersetzen, genau wie du; aber irgendwann muss man das einfach. Da ist schon alleine die Tatsache, dass ich immer wieder darauf angesprochen werde, wie gut ich Deutsch spreche. Aber ich kann es nur subjektiv und emotional sagen; wenn man es wissenschaftlich einordnen will, muss wieder etwas von außen kommen.

Lehmann: Ich glaube aber, dass sich das, was du vorhin gesagt hattest, explizit auf die Bilder bezieht, die zirkulieren. Die Probleme sind ja auch gerade, würde ich denken, auf der Ebene, auf der wir über das Filmemachen reden, zu untersuchen; also mit Blick auf die Frage, wie man sich auf Bilder bezieht, die zirkulieren, auf welche Bilder man sich bezieht und wie sich die Tatsache, dass solche Bilder zirkulieren, zu dem Film verhält, den man selber macht. Auf der Ebene bewegt sich für mich sehr viel von dem, was eigentlich implizit die ganze Zeit mitläuft: die Frage, was das für Bilder sind – das sind ja systematisch durchaus verwandte Fragen. Es gibt Bilder, mit denen man etwas anfangen kann, die einen beschäftigen, und es gibt Bilder, mit

denen man überhaupt nichts anfangen will. Gleichzeitig macht man aber auch selber die ganze Zeit Bilder – wie sich das zueinander verhält, ist für mich die Frage.

Kappelhoff: Ich habe gerade den Eindruck, dass wir zwei völlig verschiedene Probleme verhandeln: Das eine ist unsere sehr spezielle Frage, die wir letztendlich, ohne es zu wollen, unpolitischer gedacht oder zumindest auf einer anderen Ebene politisch definiert haben als die soziale Realität, von der du, Serkan, erzählt hast. Ich habe keine Lust, jetzt ein „Deutschtum" oder Ähnliches zu beschreiben – es ist eine soziale Realität und die damit einhergehenden Probleme, die man überall hat, wo man Menschengruppen darüber definiert, dass sie eine bestimmte Herkunft haben. Das andere Problem ist – ohne, dass ich das eine Problem klein machen will –, dass wir „deutsch-türkisch" ein bisschen wie ein Genre definiert finden.

Carter: Ich habe eine Informationsfrage: Ich bin ja unter anderem auch Germanistin und ich glaube, unser täglich Brot besteht unter anderem daraus, dass wir dem Deutschen oder dem Deutsch-Türkischen etwas zuschreiben, es sozusagen von außen als unser Forschungsobjekt beschreiben und gestalten. Und im deutschsprachigen Raum weiß ich einfach nicht, woher diese Zuschreibungen kommen – auf der einen Seite natürlich aus der Bürokratie, aber bei der Filmwissenschaft weiß ich es nicht. Im angloamerikanischen Raum weiß ich ganz genau, wer über was geschrieben hat und was dahintersteckt, aber im deutschsprachigen Raum nicht – und das würde mich sehr interessieren.

Kappelhoff: Du könntest ja nochmal sagen, was aus deiner Sicht dahintersteckt; für uns ist natürlich interessant, was du dazu denkst.

Carter: Ich denke, wir haben einen wissenschaftlichen Vorteil davon, dass wir ein Forschungsobjekt so definieren. Wir sind gewissermaßen die Privilegierten, die sich von außen her diese Sparte ansehen und sie als das gestalten können, womit wir uns in unserer täglichen Arbeit beschäftigen. Dieser Identitätsdiskurs ist für mich teilweise durch das Interesse der Kritiker oder der Wissenschaftler gestaltet, daraus entsteht dieser Begriff.

Lehmann: Er hat natürlich diese Seite – du hast es ja selber „identitätspolitisch" genannt – er hat selber die politische Stoßrichtung. Deswegen haben wir letzte Woche den Begriff „deutsch-türkisch" als einen Kampfbegriff bezeichnet, um eine Sichtbarmachung und darüber so etwas wie Gleichberechtigung und/oder Anerkennung herzustellen. Das hat eine Tradition in den Cultural Studies; die feministische Theorie und genauso die postkoloniale Theorie funktionieren stark über den Identitätsbegriff und den Versuch, auf dieser Ebene sehr direkt politisch wirksam zu werden. Das scheint mir das zu sein, was du mit den beiden Stoßrich-

tungen meintest: auf der einen Seite der Genrediskurs, der es ermöglicht, eine relativ klare Definition zu erhalten und einen Korpus zu definieren; das Andere ist das durchaus handfeste politische Interesse, das sich möglicherweise selber unterminiert.

Kappelhoff: Ich hätte mal eine Frage an die gesamte Runde: Wie sind wir eigentlich in unseren Diskussionen mit diesen Filmen umgegangen? In der ganzen Problematik, in der wir das Thema aufgerollt haben, würde ich behaupten, dass wir nicht das Problem hatten, zu definieren, was am Ende „deutsch-türkisch" ist. Das hat für mich in den Filmbesprechungen keine Rolle gespielt.

Alakuş: Für mich sowieso nicht; ich habe diese Wellen, die Serkan beschrieben hat, zwar auch immer wieder erlebt – wenn etwa gesagt wurde, ich solle doch jetzt einmal türkische Filme machen, von der Agentur oder den Schauspielern. Ich hatte also auch eine Entwicklungsphase, aber ich habe für mich überlegt, ob ich der Türkei mehr verhaftet bin oder doch mehr hier – und ich fühle mich hier absolut wohl. Meine Heimat ist Hamburg und ich habe mit der Türkei lediglich Erinnerungen, könnte dort aber nicht leben – mit der Mentalität und der Welt, wie sie in der Türkei aufgegliedert ist, funktioniere ich nicht. Ich störe mich nicht mehr daran; mein Leben ist im Deutschen und im Türkischen beheimatet – und wenn ich darauf schaue, was die Amerikaner machen, zum Beispiel die italienisch-amerikanischen Filme mit Scorsese und Coppola, war es da ja auch nicht so schlimm; auch das war eine Bewegung mit vielen Kreativen. Genauso entwickeln wir uns weiter: Der Regisseur von FACK JU GÖHTE (Bora Dağtekin, D 2013) zum Beispiel hat es geschafft, mit TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER (D 2006–2008) das breite deutsche Publikum zu erreichen, weil er sich in beiden Welten gut auskennt. Es gibt einfach diesen Einfluss, den man hat und ich finde, es ist eine Bereicherung, dass ich beide Welten habe – es stört mich nicht.

Kappelhoff: Für mich ist eine der Erkenntnisse der drei Wochen: dass von diesem „Deutsch-Türkischen" letztlich nichts anderes übrigbleibt als Namen, die irgendwie zuordenbar sind. Sowohl bei Filmfiguren als auch auf der Produktionsseite sind das Einzige, was in das Raster fällt, die Namen. Ich würde die Frage gerne nochmal wiederholen, weil mich das interessiert: Mein Eindruck ist, dass wir an einen völlig anderen Ort gekommen sind als bei der Frage, wie wir das zuschreiben, und zwar, indem wir über die Filme geredet haben – auch wenn wir zwischendurch mal ausgerutscht sind – sowohl über eure als auch die, die Ihr vorgeschlagen habt. Mich würde wirklich nochmal interessieren, wie Ihr das seht, wo wir dadurch hingekommen sind, dass wir gesagt haben, wir wollen keine Interviews über deine Filme machen, sondern gemeinsam mit euch filmanalytische Gespräche in der Art führen, wie wir es gewohnt sind – um etwas darüber herauszubekommen, wie Filmesehen

mit Filmemachen zusammenhängt. Jetzt würde mich, auf das „deutsch-türkische" Problem bezogen, nochmal interessieren, wie sich das in unserer gemeinsamen Arbeit widerspiegelt – ist es völlig irrelevant, oder haben wir da einen anderen Weg gefunden?

Carter: Für mich war eine starke Erkenntnis und auch ein Bindeglied zwischen den verschiedenen Diskussionen, dass die Figuren im Laufe des Films entstehen – es gibt keine deutsch-türkische Figur, die einfach da ist – es gibt Figuren, die in Bewegung und auch in Beziehung gesetzt werden zu anderen Figuren oder zu Gegenständen in ihrer Außenwelt – und die auch immer in gewisse Räume gebracht werden. Das war ganz stark bei WANDA (Barbara Loden, USA 1970) der Fall, man hat es aber auch bei deinem Film gemerkt, Serkan – es ging auch bei dir sehr stark um die Figur, die im Raum Kreuzberg steht. Das war für mich eine Linie, die wir in allen Diskussionen verfolgt haben.

Brückner: Für mich eine ganz spannende Diskussion – die aber entstanden ist, weil wir in diesem Kontext zusammensitzen – war die über Klischees und Stereotypen. Diese Diskussionen führen wir in anderen Kontexten eher nicht, und ich habe mich gefragt, ob das nicht in dem Sinne schon problematisch sein könnte, als man an Filme, die das Label „deutsch-türkisch" bekommen haben, plötzlich mit diesen Maßstäben herangeht – aber natürlich habt Ihr das Problem auch auf der Produktionsseite beschrieben. Mir ist aber wirklich aufgefallen – wir hatten es in der ersten Runde, und auch in der zweiten gab es eine ziemlich lange Diskussion darüber –, dass es etwas Spezifisches ist, das wir in diesem Kontext diskutieren und das auch noch irgendwie offen und ungeklärt ist: wie man einerseits bestimmte Lebensrealitäten sichtbar machen kann, ohne in Klischees zu verfallen und andererseits diese Typisierung zu benutzen, oder wie man den Unterschied zwischen einem Typen, einem Klischee usw. erkennen kann. Das scheint mir ein Feld zu sein, in dem man noch forschen kann. Ich nehme an, dass es im Literaturdiskurs eine große Rolle spielt und man da differenziert herangehen muss, auch in der Reflexion des eigenen Zuschauens: das Problem, dass ich, weil ich weiß, dass das ein deutsch-türkischer Film ist, plötzlich kritischer den Klischees gegenüber bin.

16.5 Figuren und ihr Hintergrund: Fragen der Wahrnehmung

Grotkopp: Das klingt jetzt vielleicht ein bisschen zu verkopft – aber was sich mir aufdrängt, ist, dass wir hier über Figuren und über Hintergründe reden, zwei sehr wahrnehmungstheoretische Begriffe – und ich glaube, es ist sinnvoll, das ernst zu nehmen und zuerst einmal ganz formal die Dynamiken zu beschreiben:

also diese Leute vor diesem Hintergrund oder diese spezifische Relation von Figur und Hintergrund, diese spezifische Bewegung – die jeweils auch den Raum für Widerspruch und Antworten ermöglichen. Das ist eine Art und Weise, an das Problem heranzugehen, anstatt von den Zuschreibungen, die darin stecken, auszugehen. Und das Gespräch darüber ist ein ganz konkretes, wenn man die audiovisuellen Dynamiken von den Verhältnissen der Figuren untereinander und zum Hintergrund beschreibt – und daraus werden für mich die Genealogien der Filme konstruiert.

Lehmann: Was ich sehr interessant finde und wo ich das Gefühl hatte, dass es sich im Gespräch entwickelt hat, war, dass wir irgendwann mal gesagt haben, der Sinn dieser Veranstaltung ist, dass wir Filmemacher*innen als Zuschauer*innen verstehen wollen. Ich fand unheimlich spannend, euch zuzuhören, wie Ihr über Filme redet als Zuschauer*innen von Filmen. Da habe ich das Gefühl gehabt – ohne das schon alles benennen zu können – etwas darüber zu lernen, wie vielleicht der Zusammenhang funktioniert, worauf man eigentlich schaut, worauf Ihr eigentlich schaut und was das ist, was euch interessiert und woran Ihr hängenbleibt. Ich muss sicher erst nochmal darüber nachdenken, was das genau heißt – aber ich glaube, dass da viel an interessanten Sichtweisen zusammengekommen ist, die ich nicht selbstverständlich finde. Das war für mich der größte rote Faden – ich habe das Gefühl, wenn ich euch zuhöre, höre ich eine bestimmte Weise, Filme zu schauen, die ganz unterschiedlich ist – ich will natürlich nicht sagen, dass alle Filmemacher genau gleich Filme schauen, denn genau eure Differenz fand ich unheimlich interessant. Ohne es jetzt genau sagen zu können, hatte ich das Gefühl, dass es vielleicht etwas mit euren Filmen zu tun hat; wenn ich euch über eure Filme reden höre und gleichzeitig eure Filme sehe, habe ich das Gefühl, etwas ergibt Sinn.

Kappelhoff: Ich würde das jetzt nochmal zurückbiegen auf den Punkt mit dem „Deutsch-Türkischen“. Vielleicht ist das ein bisschen zu harmoniesüchtig, was ich jetzt mache – aber ich hatte schon das Gefühl, dass sich eine Art Lösung dafür abzeichnet, wie man damit umgehen kann. Denn ich fand einerseits sehr deutlich – und das geht auch in Richtung der Klischees – dass wir es tatsächlich nie als Problem gehabt haben, dass viele Filme mit Klischees arbeiten, weil wir das als Form genommen haben – hier wurde es aber plötzlich zum Problem. Das Andere war das, was wir mit Bezug auf Yol zu den Figuren gesagt haben: dass die Figuren faktisch eine Figurenkonstellation waren, eine Bewegung, ein Auseinandertreiben und Zusammenziehen. Dass das ein großes Thema war, ist für mich schon etwas, was die Filme verbindet. Und jetzt kommt ein bisschen das Harmoniebedürftige, aber ich kann es gerade nicht anders – was ich bei Yol relativ klar zu formulieren versucht habe, ist, dass für mich das Entscheidende an dem Film ist, dass er nicht dabei stehenbleibt, zu sagen, dass er eine rückständige, nicht-rückständige oder re-

pressive Gesellschaft zeigt. Natürlich beschreibt er eine konkrete Gesellschaft – aber er schafft es, das so zu tun, dass es für mich allgemein in meiner Erfahrung zum Problem wird. Und das – was sich jetzt vielleicht ein bisschen nett anhört – ging mir in vielen Dingen auch mit euren Filmen so. Ein Beispiel von gestern: Ich habe lange an deinen Filmen gesessen, Buket, und Zeit gebraucht, um sie zu verstehen – manchmal sind sie sehr klar bestimmten Herkünften oder Nicht-Herkünften zugeordnet –, und das, was diese Mädchen sind, was diese Kinder sind, sind Zwischenpositionen, nicht Frau, nicht Kind, nicht erwachsen. Und ich hatte den Eindruck, das ist genau der Punkt, an dem sich eine Art des Nicht-zugeordnet-Seins andauernd thematisiert. Das ist ganz stark bei der Fußballerin [in EINE ANDERE LIGA, Buket Alakuş, D 2005] so, aber auch bei der Doppelfigur, der Tochter und der Heroine [in ANAM], über die wir gestern geredet haben. Ich will nur darauf hinaus, dass ich an vielen Stellen gesehen habe, dass der entscheidende Punkt nicht so sehr ist, zu sagen, dass man das nicht thematisiert – denn natürlich gibt es die Konflikte, die du beschreibst, und natürlich thematisieren die Filme auch diese Konflikte, manchmal sogar als existenzielle Konflikte, die dazu führen, dass man gar nicht mehr weiß, wer man ist. Aber das Entscheidende ist, dass sie es auf eine Art und Weise tun, die allgemeingültig ist; und zwar auch für mich als jemanden, der nicht in die Welt geht und sagt, dass sein Problem ist, deutsch-türkisch zu sein. Der entscheidende Punkt ist, dass aus einer sehr konkreten sozialen und politischen Konfliktlage heraus Dinge von einer gemeinsamen Welt beschreibbar, sichtbar und verständlich werden, die durchaus mit allen zu tun haben. Der entscheidende Punkt des Filmesehens besteht für mich immer darin, dass es etwas mit mir zu tun hat. Insofern würde ich das Zuschauen immer als etwas radikal Subjektives beschreiben – und ein Film ist nur dann relevant, wenn man als Zuschauer*in das Gefühl bekommt, dass er etwas mit einem selbst zu tun hat. Solange ich sage, dass er irgendwelche Türken, Kurden, Deutsche etc. beschreibt, ist er für mich eigentlich gar nichts. Und da würde ich übrigens auch die Magie ansiedeln: dass es eine sehr spezifische Art gibt, subjektiv in Filmen getroffen zu sein, die einfach anders ist als im Theater oder im Roman.

Aber das ist ein anderes Thema; für mich ist das Entscheidende nicht, dass man etwas leugnet, sondern dass man all diesen Konflikten, Dummheiten, Zuschreibungen, Klischees, Figurenidentitäten Namen gibt. Ich habe einen Namen und plötzlich bin ich identifiziert; ich mache einen Film, auf dem mein Name als Regisseur steht, und irgendwer behauptet, es sei ein deutsch-türkischer Film, weil mein Name so ist, wie er ist. Das ist eine Realität, die in diesen Filmen für mich eine große Rolle spielt. Und das Interessante für mich war, dass ich gesehen habe, dass die Öffnung eigentlich darin liegt, dass ich darin das Allgemeine finde, was jeden betrifft. So wie die Frau, die im Schnee erfriert, weil es ein Gesetz in der Gesellschaft gibt, das den Tod vorsieht, wenn sie ihren Mann betrügt, eine Formel ist. Der Punkt ist, dass da ein Film entsteht, in dem dieser Weg durch den Schnee

etwas zur Darstellung bringt, was faktisch 1982 als ein allgemeines Problem der westlichen Gesellschaften fassbar war. Vielleicht hat man das tatsächlich nicht so sehr als ein Frauenproblem gesehen wie heute, aber es war als ein allgemeines Problem fassbar. Und in dem Sinne kann man versuchen, damit sehr offensiv umzugehen. Das wäre sozusagen mein Resümee aus der Erfahrung: In dem Sinne muss man keine Angst vor diesen albernen Zuschreibungen haben, sondern von den Filmen ausgehen und überlegen, was sie eigentlich mit ihnen machen. Dann gibt es natürlich Filme, die sie bestätigen – aber oft lohnt es sich, zweimal hinzuschauen; für mich war bei deinem Film [ANAM] sehr interessant, zu sehen, wie in den Mädchenperspektiven eine Öffnung enthalten war, die aus den ganzen Sachen herausführte – weil den Mädchen nie klar war, wer sie eigentlich sind. Es war immer deutlich, dass um sie herum lauter Probleme sind, bis hin zu dem, was du, Buket, gestern so schön beschrieben hast: dass die Perspektive auf die Mutter in dem Film die Perspektive einer Tochter ist. Ich glaube, bei dem Beispiel ist am sinnfälligsten, was ich meine. In dem Sinne hat die Tatsache, dass die Figuren offen sind, für mich etwas mit den Filmen zu tun, die wir diskutiert haben, inklusive eurer Sachen. Ich will das jetzt nicht hinbiegen, weil ich durchaus glaube, dass durch das, was du über die Art und Weise beschrieben hast, wie du dich von der Figur distanzierst, aber gleichzeitig mit der Figur etwas thematisieren willst, was für uns beide gleich relevant ist, genau das Gleiche passiert wie bei dem, was ich gerade über die Filme zu sagen versucht habe. Genau darin, wie du sagst, dass die Figur nichts darstellt, weder einen Türken noch einen Deutschtürken, sondern nur eine Erfindung von dir ist, um etwas von den schlechten Erfahrungen zu erzählen, die du gemacht hast.

Kilerci-Stevanović: Aber trotzdem habe ich bei Regisseuren wie Tevfik Başer oder bei den Filmen, die hier gemacht worden sind, aber von Regisseuren, die aus der Türkei kommen, immer noch Schwierigkeiten, den Begriff des Deutsch-Türkischen anzuwenden.

Kappelhoff: Ich wollte dir diese Schwierigkeiten auch überhaupt nicht nehmen. Ich wollte nur zeigen, dass man damit auch anders umgehen kann; dass natürlich eine andere Umgangsform kritisiert gehört, aber dialektisch und komplex. Das ist, denke ich, ohne Zweifel; aber wir waren uns ja einig, dass das für uns hier überhaupt keine Rolle gespielt hat. Und trotzdem glaube ich, wir haben immer wieder etwas davon thematisiert, was an dem Symptom „deutsch-türkisch" in den Filmen eine Rolle spielt.

Kilerci-Stevanović: Mir hat sehr gefallen, dass wir nicht versucht haben, zu sehr über das Konzept der Migration zu reden. Wir sind nicht „in the waters of migration" versunken; ich finde es gut, dass wir uns nicht bemüht haben, unser Thema inner-

halb eines Migrationskontextes zu verstehen. In der Art und Weise, wie wir uns mit der Seherfahrung beschäftigt haben, waren wir entfernt von der Migration, und das finde ich besonders. Ich glaube, dabei hat die Analyse eine Rolle gespielt: Wir sind über die Filmanalyse ein bisschen von dem Konzept der Migration weggeblieben.

Lehmann: Die Formel, die wir neulich hatten, war: Geteilt wird nicht die Migrationserfahrung, sondern eine Konsumerfahrung.

Kilerci-Stevanović: Das war genau das, worüber wir geredet haben. Ich wollte jetzt keinen finalen Satz sprechen – aber es ist bei uns am Ende zu einer Idee geworden, dass wir gesagt haben, dass die Bilder vielleicht geteilt sind, genau wie die Frage, was bei der Immigration die Bilder und was unsere Seherfahrungen sind. Und jetzt brauchen wir nicht mehr über die Migration der Menschen oder über ihre Biografien zu reden.

Kappelhoff: Ich glaube zwar, es ist gar nicht nötig, aber ich möchte es trotzdem nochmal verstärkend sagen: Es war für mich ein wichtiger Punkt, was dann passiert; am Anfang haben wir noch Witze gemacht über die Drehbücher, in denen der Türke den Dealer spielt – und ich glaube, der entscheidende Punkt ist nicht das Klischee, sondern die Tatsache, dass es ganz konkret passiert und ich mich zum Beispiel nicht mehr frage, ob das Mädchen Identitätsprobleme hat, weil sie einen Migrationshintergrund hat, sondern dass sie sie einfach hat, weil es unglaublich schwer ist, erwachsen zu sein. Und dabei ist es völlig egal, ob man Unter- oder Oberschicht im Hintergrund hat. Das scheint mir den Punkt zu treffen, den du auch meintest. Und für mich sind es konkrete Dinge gewesen, die etwas damit zu tun haben, dass wir genau diese Filme besprochen haben.

Literaturverzeichnis

Abel, Marco: The Minor Cinema of Thomas Arslan. A Prolegomenon. In: Sabine Hake / Barbara Mennel (Hg.): *Turkish German Cinema in the New Millennium. Sites, Sounds, and Screens*. New York / Oxford 2012, S. 44–55.

Akser, Murat: Yılmaz Güney's Beautiful Losers. Idiom and Performance in Turkish Political Film. In: Deniz Bayrakdar (Hg.): *Cinema and Politics. Turkish Cinema and the New Europe*. Newcastle upon Tyne 2009, S. 142–153.

Alkın, Ömer: *Die visuelle Kultur der Migration. Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos*. Bielefeld 2021.

Altman, Rick: *Film/Genre*. London 1999.

Arslan, Savaş: *Cinema in Turkey. A New Critical History*. Oxford / New York 2011.

Beller, Jonathan: *The Cinematic Mode of Production. Attention Economy and the Society of the Spectacle*. Hanover / London 2006.

Berghahn, Daniela: From Turkish Greengrocer to Drag Queen. Reassessing Patriarchy in recent Turkish-German Coming-of-Age Films. In: *New Cinemas. Journal of Contemporary Film* 7.1 (2009), S. 55–69.

Bergson, Henri: *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen* [1899]. Hamburg 2011.

Berlant, Lauren: *The Female Complaint. The Unfinished Business of Sentimentality in American Culture*. Durham / London 2008.

Berlant, Lauren: *Cruel Optimism*. Durham / London 2011.

Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* [1979]. Frankfurt a. M. 2018.

Burns, Rob: Towards a Cinema of Cultural Hybridity. Turkish-German Filmmakers and the Representation of Alterity. In: *Debatte* 15.1 (2007), S. 3–24.

Burns, Tom: Micropolitics. Mechanisms of Institutional Change. In: *Administrative Science Quarterly* 6.3 (1961), S. 257–281.

Castoriadis, Cornelius: *Gesellschaft als imaginäre Institution. Entwurf einer politischen Philosophie* [1975]. Frankfurt a. M. 1990.

Cavell, Stanley: *The Claim of Reason* [1979]. Oxford 1999.

Cavell, Stanley: *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge / London 1979.

Cavell, Stanley: *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge / London 1981.

Certeau, Michel de: *Kunst des Handelns* [1980]. Berlin 1988.

Couldry, Nick: *Media, Society, World. Social Theory and Digital Media Practice*. Cambridge 2012.

Dang, Sarah-Mai: *Chick Flicks. Film, Feminismus und Erfahrung*. Hamburg 2016.

Debord, Guy: *Die Gesellschaft des Spektakels* [1967]. Hamburg 1978.

Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2* [1985]. Frankfurt a. M. 1997.

Deleuze, Gilles / Félix Guattari: *Tausend Plateaus* [1980]. Berlin 1992.

Donald, James / Stephanie Hemelryk Donald: The Publicness of Cinema. In: Christine Gledhill / Linda Williams (Hg.): *Reinventing Film Studies*. London 2000, S. 114–129.

Ezli, Özkan: Von der interkulturellen zur kulturellen Kompetenz. Fatih Akıns globalisiertes Kino. In: ders. / Dorothee Kimmich / Annette Werberger (Hg.): *Wider den Kulturenzwang. Migration, Kulturalisierung und Weltliteratur*. Bielefeld 2009, S. 207–230.

https://doi.org/10.1515/9783110990690-017

Figge, Maja: Zur visuellen Architektur weißer Angst. WUT als Medium der Kritik. In: *Frauen und Film* 67 (2016), S. 39–52.

Flaubert, Gustave: *L'Éducation sentimentale. Histoire d'un jeune homme*. Paris 1869.

Foucault, Michel: *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft* [1961]. Frankfurt a. M. 1969.

Foucault, Michel: *Die Ordnung des Diskurses* [1971]. Frankfurt a. M. 1991.

Foucault, Michel: *Mikrophysik der Macht. Über Strafjustiz, Psychiatrie und Medizin*. Berlin 1976.

Francken, Clara: *Yılmaz Güney's Movie YOL within the Kurdish Context of Turkey. A Comparative Study between the Different Versions of YOL*. Masterarbeit an der Universität Gent, 2019. Quelle: https://libstore.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/785/471/RUG01-002785471_2019_0001_AC.pdf (letzter Zugriff: 4. Mai 2023).

Fraser, Nancy: Rethinking the Public Sphere. A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy. In: *Social Text* 25 / 26 (1990), S. 56–80.

Gatens, Moira: *Imaginary Bodies. Ethics, Power and Corporeality*. London / New York 1996.

Giles, Dennis / Haluk Şahin: Yílmaz Güney. Revolutionary cinema in Turkey. *Jump Cut* 27 (Juli 1982). In: http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC27folder/YilmazGuney.html (letzter Zugriff: 4. Mai 2023).

Gledhill, Christine: Rethinking Genre. In: dies. / Linda Williams (Hg.): *Reinventing Film Studies*. London 2000, S. 221–243.

Göktürk, Deniz: Migration und Kino – Subnationale Mitleidskultur oder transnationale Rollenspiele? In: Carmine Chiellino (Hg.): *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*. Stuttgart / Weimar 2000, S. 329–347.

Grusin, Richard: *Premediation. Affect and Mediality after 9/11*. London / New York 2010.

Guattari, Félix: Die Couch des Armen [1975]. In: ders.: *Die Couch des Armen. Die Kinotexte in der Diskussion*, hg. von Aljoscha Weskott, Nicolas Siepen, Susanne Leeb, Clemens Krümmel und Helmut Draxler. Berlin 2011, S. 7–22.

Güneli, Berna: WUT – Who is enraged? Violence in the "Victim Society". In: Şeyda Ozil / Michael Hofmann / Yasemin Dayıoğlu-Yücel (Hg.): *Jugendbilder – Repräsentationen von Jugend in Medien und Politik. Jahrbuch türkisch-deutsche Studien*. Göttingen 2013, S. 95–112.

Hansen, Miriam: *Babel & Babylon. Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge 1991.

Hansen, Miriam: *Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*. Berkeley / Los Angeles / London 2012.

Heidenreich, Nanna: *V/Erkennungsdienste, das Kino und die Perspektive der Migration*. Bielefeld 2015.

Heß, Michael Reinhard: Wer war Yılmaz Güney? Schlaglichter auf eine linke Macho-Ikone. In: *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes* 102 (2012), S. 51–80.

Hicks, Gavin: Sporting Nationalism and Turkish-German Ethno-Comedy. Tiger's "Süper EM-Stüdyo". In: *Focus on German Studies* 17 (2010), S. 95–112.

Honneth, Axel / Jacques Rancière: *Recognition or Disagreement. A Critical Encounter on the Politics of Freedom, Equality, and Identity*, hg. von Katja Genel und Jean-Philippe Deranty. New York 2017.

Horkheimer, Max / Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* [1944]. Frankfurt a. M. 2003.

Kappelhoff, Hermann: *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*. Berlin 2004.

Kappelhoff, Hermann: *Realismus. Film und die Politik des Ästhetischen*. Berlin 2008.

Kappelhoff, Hermann / Matthias Grotkopp: Film Genre and Modality. The Incestuous Nature of Genre Exemplified by the War Film. In: Sébastien Lefait / Philippe Ortoli (Hg.): *In Praise of Cinematic Bastardy*. Newcastle upon Tyne 2012, S. 29–39.

Kappelhoff, Hermann: *Kognition und Reflexion. Zur Theorie filmischen Denkens*. Berlin / Boston 2018.
Kappelhoff, Hermann / Hauke Lehmann: The Temporal Composition of Affects in Audiovisual Media. In: Antje Kahl (Hg.): *Analyzing Affective Societies. Methods and Methodologies*. London / New York 2019, S. 120–139.
Klitzke, Dietrich: Türkisches Video hierzulande. Tendenziell ein Integrationshemmnis. In: *FUNK-Korrespondenz* 30.37 (1982), S. 50–56.
Klitzke, Dietrich: Video – das Freizeitmedium Nr. 1 für die türkische Bevölkerung. In: Siegfried Zielinski (Hg.): *Tele-Visionen. Medienzeiten. Beiträge zur Diskussion um die Zukunft der Kommunikation*. Berlin 1983, S. 41–46.
Kracauer, Siegfried: Langeweile [1924]. In: ders.: *Das Ornament der Masse. Essays*. Frankfurt a. M. 1977, S. 321–325.
Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* [1960]. Frankfurt a. M. 1985.
Lehmann, Hauke: *Affektpoetiken des New Hollywood. Suspense, Paranoia und Melancholie*. Berlin / Boston 2016.
Lehmann, Hauke: Repräsentationskritik und das „deutsch-türkische Kino". In: Ömer Alkın / Alena Strohmaier (Hg.): *Rassismus und Film*. Wiesbaden 2023 (im Erscheinen).
Lehmann, Hauke: *Das Imaginäre des „deutsch-türkischen Kinos". Zur gesellschaftlichen Erscheinungsweise filmischer Bilder*. Berlin / Boston 2023 (in Vorbereitung).
Markell, Patchen: *Bound by Recognition*. Princeton 2003.
Naiboğlu, Gözde: *Post-Unification Turkish German Cinema. Work, Globalisation and Politics beyond Representation*. Cham 2018.
Negt, Oskar / Alexander Kluge: *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*. Frankfurt a. M. 1972.
Özsari, Hülya: *„Der Türke". Die Konstruktion des Fremden in den Medien*. Berlin 2010.
Pariser, Eli: *The Filter Bubble. What the Internet is Hiding from You*. New York 2011.
Pasolini, Pier Paolo: Das „Kino der Poesie" [1965]. In: Peter W. Jansen / Wolfram Schütte (Hg.): *Pier Paolo Pasolini*. München / Wien 1985, S. 49–77.
Peterson, Brent: TURKISH FOR BEGINNERS. Teaching Cosmopolitanism to Germans. In: Sabine Hake / Barbara Mennel (Hg.): *Turkish German Cinema in the New Millennium. Sites, Sounds, and Screens*. New York / Oxford 2012, S. 96–108.
Prager, Brad: "Only the Wounded Honor Fights". Züli Aladag's RAGE and the Drama of the Turkish German Perpetrator. In: Sabine Hake / Barbara Mennel (Hg.): *Turkish German Cinema in the New Millennium. Sites, Sounds, and Screens*. New York / Oxford 2012, S. 109–120.
Pudovkin, Vsevolod: Das Modell anstelle des Schauspielers. In: ders.: *Die Zeit in Großaufnahme. Aufsätze / Erinnerungen / Werkstattnotizen*. Berlin 1983, S. 353–358.
Rancière, Jacques: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien* [2000]. Berlin 2006.
Roth, Philip: *Portnoy's Complaint*. New York 1969.
Schindler, Muriel: *„Deutsch-türkisches Kino". Eine Kategorie wird gemacht*. Marburg 2021.
Sharma, Sarah: *In the Meantime. Temporality and Cultural Politics*. Durham / London 2014.
Siegel, Marc: The Secret Lives of Images. In: Malte Hagener / Vinzenz Hediger / Alena Strohmaier (Hg.): *The State of Post-Cinema. Tracing the Moving Image in the Age of Digital Dissemination*. London 2016, S. 195–209.
Süskind, Patrick: *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*. Zürich 1985.

Sungu, Can: Rewound. German-Turkish Cinema and Video Evenings in West Berlin. In: ders. / Malve Lippmann (Hg.): *Please Rewind. German-Turkish Film and Video Culture in Berlin*. Berlin 2019, S. 5–23.

Vogl, Joseph (Hg.): *Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen*. Frankfurt a. M. 1994.

Warner, Michael: *Publics and Counterpublics*. New York 2005.

Wiese, Heike: *Kiezdeutsch. Ein neuer Dialekt entsteht*. München 2012.

Verzeichnis audiovisueller Quellen

40 m² Deutschland. Regie: Tevfik Başer. Tevfik Baser Filmproduktion, D 1986.

Almanya – Willkommen in Deutschland. Regie: Yasemin Şamdereli. Roxy Film GmbH & Co. KG, D 2011.

Anam. Regie: Buket Alakuş. Wüste Filmproduktion, D 2001.

A Streetcar Named Desire [Endstation Sehnsucht]. Regie: Elia Kazan. Warner Bros / Charles K. Feldman Group, USA 1951.

Auslandstournee. Regie: Ayşe Polat. Mira Filmproduktion Bremen GmbH, D 1999.

Badlands [Badlands – Zerschossene Träume]. Regie: Terrence Malick. Warner Bros / Pressman Williams / Jill Jakes Production, USA 1973.

Blood In Blood Out [Blood In Blood Out – Verschworen auf Leben und Tod]. Regie: Taylor Hackford. Hollywood Pictures / Touchwood Pacific Partners 1 / Vato De Atole Productions, USA 1993.

Bonnie and Clyde [Bonnie und Clyde]. Regie: Arthur Penn. Warner Bros. / Seven Arts / Tatira-Hiller Productions, USA 1967.

Boyz n the Hood [Boyz n the Hood – Jungs im Viertel]. Regie: John Singleton. Columbia Pictures, USA 1991.

Butch Cassidy and the Sundance Kid [Zwei Banditen]. Regie: George Roy Hill. Campanile Productions / George Roy Hill-Paul Monash Production / Newman-Foreman Company, USA 1969.

Das Parfum – Die Geschichte eines Mörders. Regie: Tom Tykwer. Constantin Film Produktion GmbH / Castelao Producciones S. A. / Nouvelles Éditions de Films S. A., D / SPAN / USA 2006.

Die Erbin. Regie: Ayşe Polat. punktpunktpunkt Filmproduktion, D / TR 2013.

Duvar [Die Mauer]. Regie: Yılmaz Güney. Güney Film / MK2 Productions, TR 1983.

Eine andere Liga. Regie: Buket Alakuş. Wüste Filmproduktion, D 2005.

En Garde. Regie: Ayşe Polat. X Filme Creative Pool GmbH, D 2004.

Enter the Dragon [Der Mann mit der Todeskralle]. Regie: Robert Clouse. Warner Bros. / Concord Productions, HK / USA 1973.

Fack Ju Göhte. Regie: Bora Dağtekin. Rat Pack Filmproduktion GmbH, D 2013.

Fiddler on the Roof [Anatevka]. Regie: Norman Jewison. The Mirisch Production Company / Cartier Productions, USA 1971.

Finnischer Tango. Regie: Buket Alakuş. Geisberg Studios – Eike Besuden Filmproduktion GmbH / Pinguin Film GmbH / Pinguin Studios, D 2008.

Gegen die Wand. Regie: Fatih Akın. Wüste Filmproduktion, D / TR 2004.

Geschwister – Kardeşler. Regie: Thomas Arslan. Zweites Deutsches Fernsehen / Trans-Film GmbH, D 1997.

Goodfellas [Goodfellas – Drei Jahrzehnte in der Mafia]. Regie: Martin Scorsese. Warner Bros., USA 1990.

Gölge. Regie: Sema Poyraz. Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin GmbH / Sender Freies Berlin, D 1980.

Gräfin Sophia Hatun. Regie: Ayşe Polat. Ay Filmproduktion / punktpunkt Filmproduktion, D 1997.

Hababam Sinifi. Regie: Ertem Eğilmez. Arzu Film, TR 1975.

J'ai tué ma mère [I Killed My Mother]. Regie: Xavier Dolan. Mifilifilms, CAN 2009.

https://doi.org/10.1515/9783110990690-018

KANAK ATTACK. Regie: Lars Becker. Becker & Häberle Filmproduktion GmbH, D 2000.
KLEINE FREIHEIT. Regie: Yüksel Yavuz. Cotta Media Entertainment GmbH / Peter Stockhaus Filmproduktion GmbH, D 2003.
KNALLHART. Regie: Detlev Buck. Boje Buck Produktion GmbH, D 2006.
KNOCKIN' ON HEAVEN'S DOOR. Regie: Thomas Jahn. Buena Vista International (Germany) Filmproduktion GmbH / Mr. Brown Entertainment Filmproduction GmbH, D 1997.

LAND DES SCHWEIGENS UND DER DUNKELHEIT. Regie: Werner Herzog. Werner Herzog Filmproduktion, D 1971.
LEGALLY BLONDE [NATÜRLICH BLOND]. Regie: Robert Luketic. MGM / Marc Platt Productions, USA 2001.
LES QUATRE CENTS COUPS. [SIE KÜSSTEN UND SIE SCHLUGEN IHN]. Regie: François Truffaut. Le Films cu Carrosse / Sédeif Productions, F 1959.
LITTLE BRITAIN. TV-Serie. Idee: Matt Lucas / David Walliams. BBC / Little Britain Productions, UK 2003–2006.
LUKS GLÜCK. Regie: Ayşe Polat. intervista digital media GmbH / punktpunktpunkt Filmproduktion, D 2010.

MEAN STREETS [HEXENKESSEL]. Regie: Martin Scorsese. Warner Bros / Taplin-Perry-Scorsese Productions, USA 1973.
MENACE II SOCIETY. Regie: Albert Hughes / Allen Hughes. New Line Cinema, USA 1993.
MOMMY. Regie: Xavier Dolan. Les Films Seville / Metafilms / Sons of Manual, CAN 2014.

NACHT DER WÖLFE. Regie: Rüdiger Nüchtern. Filmproduktion Monika Nüchtern / Radio Bremen, D 1982.

ONG-BAK. Regie: Prachya Pinkaew. EuropaCorp / Golden Network / Baa-Ram-Ewe, THA 2003.

RECEP İVEDIK 2. Regie: Togan Gökbakar. Aksoy Film, TR 2009.
ROCCO E I SUOI FRATELLI [ROCCO UND SEINE BRÜDER]. Regie: Luchino Visconti. Titanus / Les Films Maceau, I 1960.
ROCKY. Regie: John G. Avildsen. Chartoff-Winkler Productions, USA 1976.

SCENER UR ETT ÄKTENSKAP [SZENEN EINER EHE]. Regie: Ingmar Bergman. Cinematograph AB, SWE 1974.
SERPICO. Regie: Sidney Lumet. Artists Entertainment Complex / Produzioni De Laurentiis International Manufacturing Company, USA 1973.
SESAME STREET [SESAMSTRASSE]. TV-Serie. Idee: Joan Ganz Cooney / Lloyd Morrisett / Jim Henson. Sesame Workshop, USA 1969–heute.
SHIRINS HOCHZEIT. Regie: Helma Sanders-Brahms. Westdeutscher Rundfunk, D 1976.
SORCERER [ATEMLOS VOR ANGST]. Regie: William Friedkin. Film Properties International N. V. / Paramount Pictures / Universal Pictures, USA 1977.

THE GODFATHER [DER PATE]. Regie: Francis Ford Coppola. Paramount Pictures / Albert S. Ruddy Productions / Alfran Productions, USA 1972.
THE GODFATHER PART II [DER PATE 2]. Regie: Francis Ford Coppola. Paramount Pictures / The Coppola Company / American Zoetrope, USA 1974.
THE GODFATHER PART III [DER PATE 3]. Regie: Francis Ford Coppola. Paramount Pictures / Zoetrope Studios, USA 1990.
THE HANGOVER [HANGOVER]. Regie: Todd Phillips. Warner Bros / Legendary Entertainment / Green Hat Films, USA 2009.
THE INFIDEL [ALLES KOSCHER!]. Regie: Josh Appignanesi. Slingshot Productions / Ombadsman / The Salt Company International, UK 2010.

THE LORD OF THE RINGS [DER HERR DER RINGE]. Regie: Peter Jackson. New Line Cinema / WingNut Films / The Saul Zaentz Company, NZ / USA 2001–2003.
THE MUPPET SHOW [DIE MUPPET SHOW]. TV-Serie. Idee: Jim Henson. Associated Television / Henson Associates / HIT Entertainment / ITC Entertainment, USA 1976–1981.
THE KARATE KID [KARATE KID]. Regie: John G. Avildsen. Columbia Pictures / Delphi II Productions / Jerry Weintraub Productions, USA 1984.
TIGER – DIE KRALLE VON KREUZBERG. YouTube-Format. Idee: Murat Ünal / Serkan Çetinkaya. Desire Media, D 2006–2010.
TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER. TV-Serie. Idee: Bora Dağtekin. Bayerischer Rundfunk / Norddeutscher Rundfunk / Odeon Ficition, D 2006–2008.

UMUT [HOFFNUNG]. Regie: Yılmaz Güney / Şerif Gören. Güney Film, TR 1970.
UN PROPHÈTE [EIN PROPHET]. Regie: Jacques Audiard. Why Not Productions, F / I 2009.

WANDA. Regie: Barbara Loden. Foundation for Filmmakers, USA 1970.
WEST SIDE STORY. Regie: Jerome Robbins / Robert Wise. The Mirisch Corporation / Seven Arts Productions, USA 1961.
WUT. Regie: Züli Aladağ. Colonia Media Filmproduktions GmbH, D 2006.

XIAO AO JIANG HU [DIE TODESKAMMERN DER SHAOLIN]. Regie: Chung Sun. Shaw Brothers, HK 1978.

YOL [YOL – DER WEG]. Regie: Yılmaz Güney / Şerif Gören. Cactus Film / DFK Films, TR 1982.

Abbildungsverzeichnis

Alle Screenshots wurden vom Autor angefertigt.

https://doi.org/10.1515/9783110990690-019

Namensregister

https://doi.org/10.1515/9783110990690-020

Filmregister

https://doi.org/10.1515/9783110990690-021

Farbabbildungen



Abb. 4: Körper, ihre Gefühle und Texturen.



Abb. 5: Der Engel im Kohlenfeld.

https://doi.org/10.1515/9783110990690-022



Abb. 9: Das Tanzen und der Tod als Rahmung des Films.



Abb. 10: Das Bild und seine Wanderung ins Milieu, bis hin zur Figur.



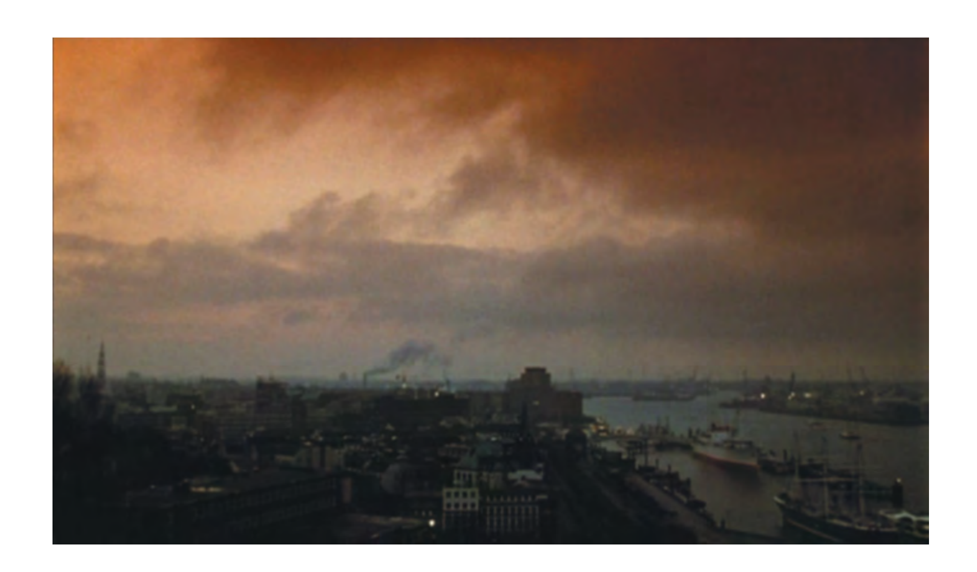


Abb. 10 (fortgesetzt)





Abb. 15: Die dichotome Ordnung der Geschlechter.



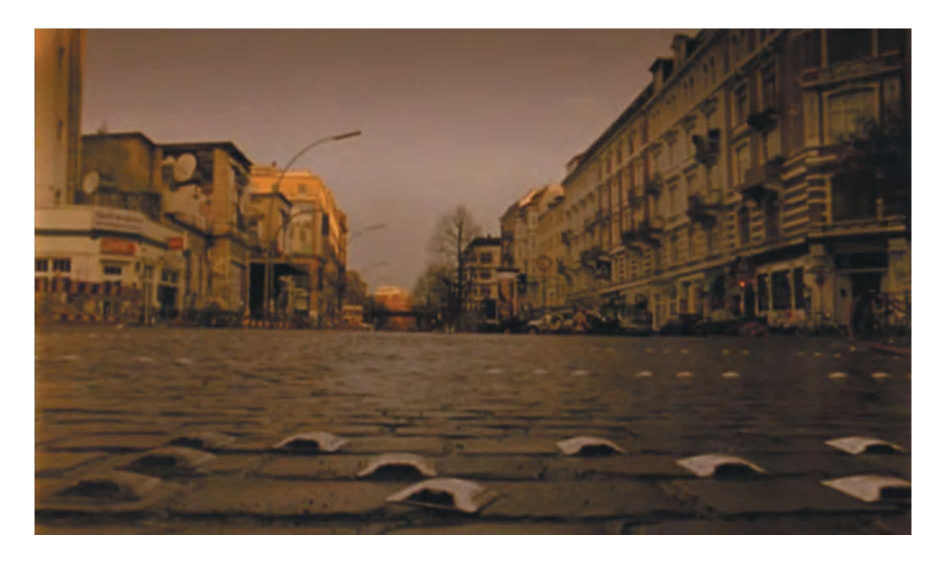


Abb. 21: Aus den Wirren der Nacht in einen neuen Tag: Blumen auf Asphalt.



Abb. 21 (fortgesetzt)



Abb. 24: Hinweise im Hintergrund.



Abb. 25: Identität als Performance.



Abb. 30: Melodramatischer Gestus in ANAM.



Abb. 31: Eine Landschaft, ihr Name und die Figur, die sich in ihr bewegt.



Abb. 31 (fortgesetzt)



Abb. 31 (fortgesetzt)



Abb. 32: Blicke und die Drohung der Gewalt zwischen Weite und extremer Verdichtung.



Abb. 32 (fortgesetzt)



Abb. 32 (fortgesetzt)



Abb. 32 (fortgesetzt)



Abb. 38: Blicke hinter der Glasscheibe.



Abb. 39: Einen toten Körper retten.